

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
Departamento de Historia del Arte II (Moderno)



**UT PICTURA POESIS: TIZIANO Y SU
RECEPCIÓN EN ESPAÑA.**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Matteo Mancini

Bajo la dirección del doctor

Fernando Checa Cremades

Madrid, 2010

- ISBN: 978-84-693-2392-2

MATTEO MANCINI

TESIS DOCTORAL

**UT PICTURA POESIS.
TIZIANO Y SU RECEPCIÓN EN ESPAÑA**

DIRECTOR DR. FERNANDO CHECA CREMADES

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE II (MODERNO)

MADRID 2009

ÍNDICE

P. 7		INTRODUCCIÓN
P. 9	1.	1925-2003 UN SIGLO, CASI, DE HISTORIOGRAFÍA ESPAÑOLA SOBRE TIZIANO
P. 14	2.	PROBLEMAS DE METODO
P. 21		CAPÍTULO 1 EL PINTOR COMO INTELECTUAL Y CORTESANO
P. 21	1.1	CORTE Y POESIAS
P. 23	1. 2	LA CORTE COMO SISTEMA DE REPRESENTACIÓN VISUAL
P. 28	1.3	LA NORMALIZACIÓN CLASICISTA: EL LIBRO DEL CORTESANO
P. 38	1.4	EL ESTILO CORTESANO: IMÁGENES DE UNA REPRESENTACION SOCIAL
P. 44	1.5	TIZIANO, ARIOSTO Y LA <i>ÉCFRASIS DE LOS SENTIMIENTOS</i>
P. 57		CAPÍTULO 2 UT PICTURA POESIS Y EL LIBRO DE “LETTERE” DE TIZIANO
P. 57	2.1	LAS CARTAS DE TIZIANO: DE DOCUMENTOS A LITERATURA
P. 70	2.2	TIZIANO VECELLIO, PIETRO ARETINO Y EL DESAFÍO ENTRE LOS RETRATOS PINTADOS Y LOS ENCOMIOS POÉTICOS
P. 86	2.3	EL SITEMA EPISTOLAR DE ARETINO CÓMO MODELO PARA LAS CARTAS DE TIZIANO
P. 96	2.4	LA ELECCIÓN DE LOS DESTINATARIOS DE LAS CARTAS CÓMO ESTRATEGIA LITERARIA Y MODELO DE AFIRMACIÓN CORTESANA
P. 102	2.5	DE LAS CARTAS “MANTUANAS” A FELIPE II: TÓPICOS Y RECURSOS PARA ESCRIBIR SOBRE LA PINTURA Y LOS PINTORES
P. 111	2.6	EL SISTEMA DE LA COMUNICACIÓN EPISTOLAR COMO LENGUAJE CORTESANO
P. 118	2.7	LA FUNCIÓN DE LAS CARTAS COMO PARTE DEL DEBATE SOBRE LAS ARTES Y REFERENCIA CULTA AL <i>UT PICTURA POESIS</i> HORACIANO
P. 121		CAPÍTULO 3 LA FUNDACIÓN DE LOS TÓPICOS: DEL PINTOR CORTESANO A LA AUTOGRAFÍA IDEOLÓGICA
P. 121	3.1	PAOLO PINO Y EL DIÁLOGO DE PINTURA
P. 127	3.2	PINTAR LO NATURAL: DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA
P. 131	3.3	LA GRAVEDAD: DE LA CORTE A LOS LIENZOS
P. 136	3.4	DISIMULANDO TIZIANO: GIORGIO VASARI Y EL SISTEMA CORTESANO

P. 145	3.5	VASARI Y EL MECENAZGO DEL CÉSAR
P. 148	3.6	LAS REFERENCIAS A TIZIANO EN LAS BIOGRAFÍAS DE OTROS ARTISTAS
P. 158	3.7	LA BIOGRAFÍA DE TIZIANO EN VASARI
P. 166	3.8	EL DIALOGO DE LA PINTURA DE LUDOVICO DOLCE EN LAS ESTRATEGIAS CORTESANAS DE TIZIANO
P. 185	3.9	AUTOGRAFÍA E IDENTIDAD: UNA ESTRATEGIA DE PROYECCIÓN LITERARIA
P. 194	3.10	EL RETRATO DE LA EMPERATRIZ ISABEL, ENTRE TÓPICOS Y AUTÓGRAFOS
P. 201		CAPÍTULO 4 LA DIALÉCTICA ENTRE CLASICISMO Y NATURALISMO: LA DEFINICIÓN DE LA MAGNIFICENCIA EN LOS RETRATOS DEL CÉSAR CAROLUS
P. 201	4. 1	LAS RAZONES DE UNA REVISIÓN FILOLÓGICA Y CONTEXTUAL
P. 209	4. 2	EL CARLOS V CON EL PERRO: EL CONTEXTO DE UN MODELO DINÁSTICO Y CORTESANO
P. 215	4. 3	EL CARLOS V CON EL PERRO: ANACRÓNISMOS DOCUMENTALES E HISTÓRIOGRAFICOS PARA LA RECEPCIÓN DE UN MODELO DINÁSTICO Y CORTESANO
P. 218	4. 4	EL CARLOS V CON EL PERRO: LA PROYECCIÓN DE UN MODELO DINÁSTICO Y CORTESANO
P. 225	4. 5	EL CARLOS V A CABALLO EN MÜHLBERG: LOS CONTEXTOS DE LA CELEBRACIÓN
P. 227	4. 6	EL CARLOS V A CABALLO EN MÜHLBERG: ELABORACIÓN DE UN ICONO CLASICÍSTA
P. 233	4. 7	EL CARLOS V A CABALLO EN MÜHLBERG: UN ICONO REPRODUCIDO
P. 241	4. 8	MÜHLBERG EN EL ESPEJO: LA VICTORIA EN EL ROSTRO DE LOS PERDEDORES
P. 245		CAPÍTULO 5 EL ORIGEN DE LA COLECCIÓN DE PINTURA MITOLÓGICA DE FELIPE II: MARÍA DE HUNGRÍA Y LAS POESÍAS COMO ALEGORÍAS DE LA MAGNIFICENCIA
P. 245	5.1	TIZIANO Y EL COMIENZO DEL MECENAGO DEL PRÍNCIPE FELIPE
P. 250	5.2	ENTRE CARTAS DE PAGO E INDETERMINACIÓN
P. 253	5.3	MARÍA DE HUNGRÍA Y LAS FIESTAS DE BINCHE
P. 257	5.4	IDENTIDADES Y DESCRIPCIÓN EN EL SIGLO XVI
P. 265	5.5	DE CONDENADOS A FURIAS: SIGLOS XVII-XVIII
P. 269	5.6	MARÍA DE HUNGRÍA ENTRE CELEBRACIÓN IMPERIAL Y PRECEPTOS EDUCATIVOS

P. 275	5.7	LA RESTITUCIÓN ICONOGRÁFICA DE LOS CONDENADOS: ORIGEN Y DESARROLLO DE UNA SERIE DE CUATRO LIENZO
P. 281	CAPÍTULO 6 LAS POESÍAS DE TIZIANO EN LA COLECCIÓN DE FELIPE II	
P. 281	6.1	LA COLECCIÓN DE PINTURA MITOLÓGICA DE FELIPE II: LOS ENCARGOS DIRECTOS A TIZIANO PARA EL “CAMARÍN DEL PRÍNCIPE”
P. 285	6.2	LA SERIE DE LAS POESIAS: PROYECTO ORIGINAL, MODIFICACIONES E INCORPORACIONES ENTRE 1551 Y 1563
P. 295	6.3	“LIBRO DE MEMORIA A TODAS HORAS ABIERTO”: LAS POESIAS DE FELIPE II
P. 302	6.4	UN CASO EJEMPLAR Y PROBLEMÁTICO: LA DISCONTINUA PRESENCIA DE LA DÁNAE DE TIZIANO EN EL PARDO
P. 311	CAPÍTULO 7 LA REPRESENTACIÓN POR IMÁGENES DE LA PIETAS CAROLINA EN LA PINTURA DEVOCIONAL DE TIZIANO	
P. 311	7.1	LOS RASGOS SOCIALES DE UNA DEVOCIÓN INDIVIDUAL: DE CARLOS V A FELIPE II
P. 318	7.2	UNA RELIGIOSIDAD COMPARTIDA: VALDÉS Y CARAVIA
P. 323	7.3	LA ANUNCIACIÓN UN CASO EMBLEMÁTICO DE ADECUACIÓN DE LOS MODELOS ICONOGRÁFICOS DE TIZIANO A LA DEVOCIÓN DE CARLOS V
P. 330	7.4	LA DEVOCIÓN DE CARLOS V EN YUSTE: <i>EL ECCE HOMO</i>
P. 338	7.5	LA DEVOCIÓN DE CARLOS V EN YUSTE: LAS DOLOROSAS
P. 345	7.6	UNA NOTA SOBRE LA GLORIA
P. 347	CAPÍTULO 8 IMÁGENES DE DEVOCIÓN Y ESTRATEGIAS FORMALES EN LA PINTURA DE TIZIANO PARA FELIPE II: LA DINASTÍA Y EL MODELO DE LOS SANTOS	
P. 347	8.1	FELIPE II, TIZIANO Y LA ELABORACIÓN DE LAS IMÁGENES DEVOTAS DE LA MONARQUÍA ESPAÑOLA
P. 355	8.2	LAS ALEGORÍAS DE LA DINASTÍA EN DEFENSA DE LA FÉ: PROBLEMAS DE INTERPRETACIÓN ENTRE INVENCION Y REUTILIZACIÓN ICONOGRÁFICA
P. 358	8.3	UN <i>GEROGLÍFICO</i> PARA CELEBRAR LEPANTO: LA DIALECTICA ENTRE IDENTIDADES ICONOLÓGICAS Y AUTOGRAFÍA ESTILÍSTICA
P. 365	8.4	LA RELIGIÓN <i>SOCCORIDA POR ESPAÑA</i> : UN CASO DE REHABILITACIÓN SEMÁNTICA
P. 371	8.5	RETRATOS DE SANTOS HEROICOS
P. 380	8.6	SAN JUAN BAUTISTA: DE SANTO HEROICO A IMAGEN PATÉTICA

P. 391	8.7	EL MARTIRIO DE SAN LORENZO ENTRE AUTOGRAFÍA, DECORO Y RECUPERACIÓN DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA
P. 401	CAPÍTULO 9	EL ESCORIAL, SIGÜENZA Y LA CRISTALIZACIÓN DEL MODELO TIZIANO
P. 401	9.1	LA RECEPCIÓN DE TIZIANO EN EL ESCORIAL: SIGÜENZA Y FELIPE II
P. 409	9.2	LA PINTURA DE TIZIANO AL MARGEN DEL <i>DISCURSO XVII</i> Y SU CONTEXTUALIZACIÓN ESCURIALENSE
P. 417	9.3	LA IMPORTANCIA DE TIZIANO EN LA DESCRIPCIÓN TOPOGRÁFICA DE EL ESCORIAL
P. 421	9.4	EL ORATORIO DEL REY ENTRE TIZIANO Y ANTONIO DE GUEVARA: SIMÓN EL CIRENEO Y LA DEVOTIO POR IMÁGENES DE FELIPE II
P. 433	9.5	REPARTIRSE “OFICIOS Y GASTOS”: JOSÉ DE ARIMATEA Y NICODEMO MODELOS DE IMITACIÓN CRISTIANA
P. 435	9.6	REFLEXIONES SOBRE LAS CRUCES Y LA PASIÓN: ICONOGRAFÍAS NUEVAS Y MODELOS ANTIGUOS
P. 443	9.7	MAGDALENA Y LA MATERIALIZACIÓN DE LA PASIÓN
P. 449		EPILOGO/CONCLUSIONES. DESTELLOS DE LA RECEPCIÓN DE TIZIANO
P. 449	1.	TIZIANO INTERPRÉTE DE LO NATURAL EN LOS TRATADOS Y ESCRITOS DE ARTE DEL SIGLO XVII EN ESPAÑA
P. 459	2.	DE LA SOCIEDAD CORTESANA A LA ILUSTRACIÓN
P. 467		RESUMEN
P. 477		TRADUCCIONES PARA LA OBTENCIÓN DE LA MENCIÓN DE DOCTOR EUROPEO
P. 509		BIBLIOGRAFÍA

Introducción

El subtítulo más adecuado para nuestro trabajo podría ser *de Rodrigo Niño al Padre Sigüenza*, ofreciendo de esta manera al lector las coordenadas temporales del mismo, a las que nos vamos a ceñir. Sin embargo, no explicaría plenamente nuestros objetivos más profundos que apuestan por intentar definir los rasgos ideológicos en los que asentaron las bases los complejos mecanismos de elaboración y difusión relativos a la figura y a la función tópica que se desarrollaron alrededor de la biografía real de Tiziano Vecellio y de sus obras en el contexto cortesano español del siglo XVI¹. No se trata de proceder a una reconstrucción documental de la relación entre el pintor de Pieve di Cadore y sus mecenas españoles, como ya hicimos en nuestra tesis italiana y en la publicación que de ella derivó², sino de observar, registrar y organizar de una manera sistemática la recepción que de aquella misma relación, se proyectó a lo largo de todo el Cinquecento y, sobre todo, plantear la explicación de las razones de su éxito a través del análisis del vínculo entre el pintor y sus mecenas españoles. Un proceso lento, al que contribuyeron componentes diferentes, propios de la sociedad cortesana de aquellos años y de su postura hacia los modelos del *clasicismo* que se estaba afirmando como el verdadero lenguaje común de las artes en Europa. En este trabajo hemos analizado los mecanismos cortesanos tanto formales como ideológicos a los que acudieron el artista y sus mecenas y que repercutieron directamente en las pinturas, en sus contenidos y finalmente en la institucionalización normativa de su

¹ Sobre estas cuestiones remitimos a CHECA 1994.

² MANCINI 1998.

recepción en el mundo de los artistas y, más en general, en la sociedad de corte.

Se trata, a nuestro modo de ver la cuestión, de un planteamiento fundamental a la hora de valorar, el extraordinario éxito que tuvieron Tiziano y sus pinturas desde comienzos del siglo XVII hasta la primera mitad del siglo XX, como recordamos en el epílogo de este estudio y demuestra la breve resúmen del conjunto de los estudios que se le han dedicado por la historiografía artística del siglo XX.

1. 1925-2003 UN SIGLO, CASI, DE HISTORIOGRAFÍA ESPAÑOLA SOBRE TIZIANO

El primero y más significativo ejemplo del proceso que acabamos de mencionar, se materializa en las investigaciones de Pedro Beroqui que se desarrollaron y publicaron entre 1925³ y 1946⁴. En ellas se enfoca la biografía del pintor de Pieve di Cadore en el marco de su relación con los monarcas de la dinastía de los Austrias y, más en general, desde una perspectiva de interpretación de la Historia del Arte español que valore su importancia a nivel nacional y europeo⁵. Se trata de un proceso fruto

³ Las primeras publicaciones de Beroqui sobre este tema tienen fecha de 1925. En un primer momento vieron la luz en distintas entregas a lo largo de aquel año y de los dos siguientes en el *Boletín de la sociedad española de Excursiones*, hasta ver necesaria, ya en 1927, la realización de un estudio monográfico completo donde reunir el fruto de sus investigaciones; cf. BEROQUI 1925; BEROQUI 1926; BEROQUI 1927.

⁴ A la edición de 1927 siguió, en 1946, una segunda edición *corregida y aumentada* que representa un verdadero hito en la historia de las publicaciones del Museo del Prado de aquella época; BEROQUI 1946; PORTÚS PÉREZ 1994, pp. 187-192; sobre este tema véase cap. 2.

⁵ Ejemplares, en este sentido, las palabras referidas a la relación entre el *Retrato del príncipe Felipe* del Museo del Prado y los retratos con armaduras de Velázquez: “La influencia de este retrato en la obra de Velázquez es innegable. Hace ya muchos años escribía yo Casi todos los críticos que en nuestros días han estudiado al Greco y a Velázquez, citan la armadura del señor de Orgaz, para demostrar el influjo de Dominico sobre el yerno de Pacheco. Ante unanimidad tal de pareceres, emitidos por los primates de nuestra critica artística, no hay más que bajar la cabeza; pero no he de hacerlo sin una pequeña observación modestísima como mía.—Sinceramente pienso que la armadura del Conde de Benavente, pintada por don Diego, nada debe al candiota; es esencialmente tizianesca y hermana gemela de la que Felipe II viste en el retrato que nos ocupa, demostrándolo el que la efigie de aquel magnate se inventarió en la colección de Isabel de Farnesio, como del pincel de Tiziano. Y esto se hizo indudablemente, ni más ni menos que por la armadura.—Además, el cuadro del Greco estaba lejos, y el retrato de Felipe II continuamente a la vista de Velázquez, en el Alcázar madrileño.—Y pienso también que tal vez se ha exagerado la influencia de Theotocopuli en la obra velazqueña...». Hoy sólo he de añadir la opinión de persona tan competente como el difunto Conde de Valencia de Don Juan, que en su notabilísimo *Catálogo de la Real Armería* al ocuparse del arnés de Felipe II dice así: «Una particularidad curiosa, relacionada con el pintor Diego Velázquez, pueden advertir los entendidos al examinar esta armadura. El insigne maestro vistió con ella a don Antonio Alonso de Pimentel, noveno Conde de Benavente cuando le retrató (cuadro núm. 1.090 del Museo del Prado, 1.193 actual), sin

de la elaboración del conjunto de las referencias tópicas sobre el pintor italiano que se habían ido sedimentando entre los eruditos españoles, convirtiéndole en un instrumento fundamental a la hora de entender los procesos de recepción de la pintura española por parte de la historia del arte nacional, como confirman los autores que aquí trataremos de sintetizar brevemente y que definen los rasgos esenciales de aquel proceso en la moderna crítica española.

Entre las dos ediciones del volumen de Beroqui se imprimió, un breve y la vez interesantísimo ensayo de José Moreno Villa⁶, del que nos interesa destacar su afán por contextualizar las obras de arte distinguiendo con claridad entre el momento de su creación por parte del pintor y los sucesivos avatares sufridos por los cuadros: Moreno Villa profundiza, sobre una valiosa base documental, en las razones que determinaron el cambio de formato de dos cuadros de Tiziano, *Felipe II ofrece el Infante don Fernando a la Victoria y España socorriendo la Religión*⁷, haciendo especial hincapié en las probables intervenciones de Vicente Carducho en ambas pinturas, confirmando así que, desde sus albores, la crítica histórico-artística española se acercó a Tiziano mirando hacia el Siglo de Oro. O al revés, miró al Siglo de Oro, encontrando en el cadorino una de sus fuente principales de inspiración, como planteó en su insuperable ensayo Diego Angulo Iñiguez, quien, para interpretar las *Hilanderas*, entendió que era esencial comprender el proceso creador que llevó el sevillano a homenajear el oficio de la *Pintura* a través del *Rapto de Europa* de Tiziano, interpretado por Rubens⁸. Un perspectiva absolutamente acertada como demostrarán muchos estudios posteriores y como adelantaba, Enriqueta Harris en su escrito pionero de 1940⁹, donde vinculaba los cuadros a los monarcas que los adquirieron, logrando reconstruir una fundamental historia de las Colección Real basada en las propias pinturas. No olvidando a Tiziano y atribuyéndole un papel protagonista en las cortes de los Austrias “Mayores” y reservándole un número de ilustraciones/comentarios inferior sólo a

considerar, que armaba a un caballero del siglo XVII, ya mediado, con arnés de época bastante lejana: casi cien años”; BEROQUI 1946, p. 116.

⁶ MORENO VILLA 1933.

⁷ De estos cuadros ofreceremos una amplia y documentada interpretación en el cap. 8.

⁸ ANGULO IÑIGUEZ 1948, pp. 101-121.

⁹ HARRIS 1940.

Velázquez¹⁰, confirmando de tal forma su importancia. Alfonso Emilio Pérez Sánchez se acercó a los estudios tizianescos con una perspectiva similar a la de su maestro Angulo, planteando ya en 1969 las posibles consecuencias de su estilo en artistas como Diego Polo¹¹ y volviendo sobre el tema en ocasión del centenario de 1976 con motivo de un número especial de la revista Goya. En ello abarca la presencia de Tiziano en el Siglo de Oro español, desde una amplitud hasta aquel momento inesperada, llegando a individualizar en el pintor italiano un referente para las artes desde el punto de vista figurativo, literario y finalmente teatral. Siendo de esta manera entre los primeros en plantear un horizonte tópico para la recepción de la figura del cadorino y de sus pinturas¹². En el mismo número de la revista Goya, José Camón Aznar intentó explicar las razones formales por las que la esencia hispana puede identificarse en la pintura de Tiziano¹³ y Julián Gallego definió el desarrollo de la retratística del pintor desde una perspectiva marcadamente española¹⁴. Se trata de un verdadero hito, acompañado en aquel mismo año por la edición de un importante número de cartas inéditas por parte de Luigi Ferrarino¹⁵. En 1986, con ocasión de la Exposición que el Museo del Prado dedicó a *Rubens copista de Tiziano*, Pérez Sánchez volvió a tratar la relación entre la pintura de Tiziano y su recepción en el Siglo de Oro, esta vez analizando la obra de uno de sus intérpretes y secuaces más autónomo y singulares, Peter Paul Rubens¹⁶. Le acompañaba un estudio paralelo de Matías Díaz Padrón, que hacía una rápida y, sin embargo eficaz, reconstrucción de la recepción de la pintura de Tiziano y Rubens en los viajeros y preceptistas españoles entre comienzos del siglo XVII y finales del XVIII¹⁷. Al año siguiente, Fernando Checa dedicaba en su imponente *Carlos V y la imagen del héroe*¹⁸

¹⁰ El español supera al cadorino por una sola obra (14 contra 13); mientras Goya y Rubens cuentan con 10 cada uno.

¹¹ PÉREZ SÁNCHEZ 1969, pp. 43-54.

¹² PÉREZ SÁNCHEZ 1976, pp. 140-159.

¹³ CAMÓN AZNAR 1976, pp. 130-128.

¹⁴ GALLEGO 1976, pp. 160-172.

¹⁵ No tratamos en esta introducción las cuestiones vinculadas a las ediciones de las cartas que hemos desarrollado a lo largo del cap. 2, proponiendo una novedosa interpretación de las mismas como *libro de cartas*.

¹⁶ PÉREZ SÁNCHEZ 1987, pp. 27-36.

¹⁷ DÍAZ PADRÓN 1987, pp. 47-62.

¹⁸ CHECA 1987.

en el Renacimiento sendos apartados a la relación entre Tiziano y el emperador; una labor que encontró su continuación en el *Felipe II Mecenas de las Artes*¹⁹ donde el protagonismo del pintor italiano impregna capítulos enteros, como los relacionados con los años del *Felicísimo Viaje* o los dedicados al Monasterio de El Escorial. La culminación de los estudios de Checa la podemos individualizar en dos iniciativas: por un lado, la publicación de *Tiziano y la Monarquía Hispánica* en 1994 y por otro, su incansable actividad al frente de unas importantes campañas de restauración llevadas al cabo en el Museo del Prado. Si el volumen de 1994 plantea el papel de Tiziano al servicio de la casa de Austria en el siglo XVI y su recepción en el siglo XVII, los fruto de las campañas de restauración se encuentran en algunos estudios sueltos, entre ellos destacamos el *Carlos V, a caballo, en Mühlberg* de 2002, donde se pormenorizan las dinámicas de formación del modelo iconográfico del retrato ecuestre en Tiziano. Entre tanto, también Manuela Mena había desarrollado su personal interpretación de la recepción de la pintura del italiano en el siglo de Oro teniendo como referente el *Rapto de Europa*²⁰. La vinculación entre Tiziano y el flamenco fue también desarrollada por Checa en la exposición de 2002, donde planteaba importantes aportaciones a la formación de los modelos iconográficos del cadorino en lo que se refiere a los temas mitológicos y a la *Venus del Espejo* en particular²¹. Cuestiones similares trata Miguel Morán Turina en su estudio sobre la *Venus del Espejo* de Velázquez y sus deudas con Tiziano, Rubens y la tradición clásica²². Una vez más en el contexto de las exposiciones temporales, Miguel Falomir, con su intervención en *Da Tiziano a Bassano*, se acercaba al mundo de los retratos de Tiziano²³. El mismo autor ha sido en 2003 comisario de la exposición *Tiziano*, en la que se trataron problemas vinculados a la realización de copias y replicas en clave formalista²⁴ y técnicas²⁵. En el mismo catálogo, Fernando Marías, pone en tela de juicio los tópicos sobre la recepción de la pintura de Tiziano en el Siglo de Oro, apostando claramente por una reducción del

¹⁹ CHECA 1992.

²⁰ MENA 1998, pp. 69-86.

²¹ CHECA 2002.

²² MORÁN TURINA 2006, pp. 121-152.

²³ FALORMIR 1997, pp. 15-27.

²⁴ FALOMIR 2003, pp. 77-91.

²⁵ GARRIDO 2003, pp. 93-109.

protagonismo artístico-literario del pintor italiano²⁶. Posición que entra claramente en contraste con la de Javier Portús, quién puso de manifiesto que la presencia de Tiziano en la literatura española, y especialmente en la literatura teatral, se convirtió en un tópico eficaz, hasta el punto que simplemente la evocación de su nombre era suficiente para la identificación de un estilo específico y de un determinado papel del pintor en la corte²⁷. Un conjunto de aportaciones que ponen de actualidad el problema central de nuestra investigación: determinar el momento y las condiciones en que se vino fraguando el mito artístico y literario de Tiziano.

Por otro lado, se trata de un conjunto poderoso de estudios que, desde diferentes enfoques, vinculan y revalidan la presencia de Tiziano entre los referentes de la pintura española del Siglo XVII y su constante actualización a través de la literatura artística hasta finales del siglo XIX. Por nuestra parte, nos hemos limitado en este campo a utilizar tan valioso material, sistematizando en el *Epílogo* algunas de las cuestiones planteadas por los tratadistas españoles de los Siglos, con el único objetivo de resaltar, aún más si cabe, los mecanismos de transmisión del estereotipo de Tiziano como pintor cortesano a través de aquellos escritos, con los límites de un trabajo que apuesta por elucidar algunas cuestiones más propias del Renacimiento y del Clasicismo cortesano.

²⁶ MARÍAS 2003, pp. 111-132.

²⁷ PORTÚS PÉREZ 1999, pp. 133-161.

2. PROBLEMAS DE METODO

Para concluir esta introducción, y dejando por un momento de lado a Tiziano, nos queda por aclarar el contexto de referencia historiográfica y metodológica en cuyo cauce hemos decidido movernos y situar los que consideramos como los posibles logros científicos de nuestro trabajo. No queremos convertir este capítulo en un análisis pormenorizado de la historia de la crítica de arte del siglo XX, pero sí dejar claras algunas referencias que consideramos significativas a la hora de enfrentarnos al desarrollo de una investigación como la nuestra, cuyos márgenes lindan con el umbral de la incertidumbre propia de la subjetividad y del riesgo interpretativo.

Para despejar el terreno de este tipo de riesgos tendremos que recurrir a instrumentos distintos y propios de modos diferentes de entender el análisis de la obra de arte, teniendo presente lo que hace unas décadas afirmaba, sin dar demasiadas vueltas al tema, Moisés I. Finley individualizado la función profesional del historiador: “La experiencia profesional sugiere a un historiador las preguntas que hay que hacer y no las contestaciones que hay que dar”²⁸.

En la Historia del Arte, entendida como disciplina humanística, se han venido delineando a lo largo del siglo XX procesos de desarrollo de los conocimientos muy complejos y distintos entre sí, debidos principalmente a la articulación de los argumentos propios de la disciplina, cuyos problemas han sido sintetizados de una manera muy eficaz por parte de Giulio Carlo Argan a mediados de los años setenta como parte de una historia con características especiales e irrepetibles²⁹.

²⁸ FINLEY 1981, p. 103.

²⁹ “Una storia speciale in quanto si occupa di una determinata serie di fatti, ma non una storia diversa dalle altre [...]. E' comune, del resto, una distinzione tra una storia *esterna*, che accerta la consistenza dei fatti e raccoglie le testimonianze, e una storia *interna*, che rintraccia i motivi e i significati dei fatti nella coscienza di chi li ha comunque vissuti; e anche nello studio delle opere d'arte si ammette di accertare o restituire l'autenticità dei testi e delle fonti, ma non sia fine a se stessa, ma preparatoria e ausiliaria della vera ricerca storica, che si propone l'interpretazione dei significati e dei valori”; ARGAN 1969, pp. 5-6.

De forma parecida, y entorno a los mismos años, Ranuccio Bianchi Bandinelli, uno de los más importantes historiadores del arte antiguo, en su celebre *Introduzione all'Archeologia*, a propósito de problemas similares reivindicaba la contextualización de la Historia del Arte, como una parte esencial de la Historia de la Cultura³⁰. En las palabras de estos dos célebres especialistas italianos encontramos una referencia intrínseca a las razones que concurrieron, antes y después de sus respectivos escritos, a determinar la formación de escuelas caracterizadas por maneras, formas y técnicas propias de acercarse a la obra de arte, a sus creadores, a sus mecenas y, sobre todo, al público en su compleja y multiforme forma de materializar, en los diferentes contextos, sus reacciones frente a las obras objeto del análisis histórico-artístico³¹. En particular, Argan y Bianchi Bandinelli se hacían eco de las necesidades de proceder a un cambio de enfoque en la manera de acercarse a las obras de arte. El asunto específico de estas últimas empezaba a tener la misma dignidad que su forma. Se trata de un proceso que podemos referir no sólo a un recorrido ejemplificado por medio de los análisis de obras maestras llevado a cabo por parte de historiadores cuya capacidad de innovación es indudable, como en los casos de Warburg, Panofsky o Gombrich, sino a un desarrollo más complejo de la institucionalización teórica de la disciplina histórico-artística en el más marco amplio de las humanidades. El análisis formal y estético en su vertiente idealística, según la citada definición de Bianchi Bandinelli, ya no era considerada como instrumento suficiente y único para la comprensión de los *valores* de una obra de arte, y, de hecho, a lo largo de todo el siglo XX empezaron a tomar forma otros matices de igual importancia que, sin embargo, se consideraron como intrínsecos a la misma obra de arte. Entre ellos cabe destacar la descripción y la representación de aquellas características relacionadas con el análisis sistemático de los temas y de los asuntos tratados con especial atención hacia su continuidad o variación cronológica. A la vez, se otorgó una importancia antes desconocida a la vinculación entre estas cuestiones y los problemas de transmisión de las

³⁰ “Una volta che si sia superato il pregiudizio della critica idealistica, che sosteneva la assoluta autonomia dell’opera d’arte, anche la storia dell’arte rientra a pieno diritto tra le scienze storiche, e il mondo dell’arte non è più qualcosa che vada tenuto separato dal mondo pratico, ma che va considerato immerso in esso in un reciproco scambio di impulsi”; BIANCHI BANDINELLI 1976, p. XX.

³¹ Sobre estas cuestiones HAUSER 1969; HOLLY 1991; HOLLY 1992; CIERI VIA 1995.

imágenes en relación a los distintos contextos históricos, convirtiéndolos en unos pasajes fundamental para el conocimiento de la obra de arte y de su contextualización en el marco de una historia del gusto³² o de las imágenes³³. Tanta ha sido la importancia de este proceso de transformación que, en la actualidad, hasta los estudios más marcadamente formalistas suelen instaurar nexos de relación entre los valores plásticos de una pintura o de una escultura y la sociedad que los generó o en los que se certificó su condición de obra de arte. Pietro Toesca se adelantó individualizando la función fundamental de los estudios iconográficos e iconológicos con relación a la historia del pensamiento³⁴. Así que, sin duda alguna, podemos afirmar que durante este largo proceso el *Conocimiento* se ha ido incrementando gracias a aportaciones originales, que en algunas ocasiones han tenido un sentido más trascendental que el simple análisis de una obra o de un artífice, indicando un camino, una metodología, una forma novedosa de relacionarse con el objeto artístico. En estas ocasiones la disciplina en su conjunto y a pesar de todo tipo de resistencias y conservadurismos, ha logrado alcanzar cada vez un mayor nivel de solidez en la calidad y en el volumen de sus cimientos.

Ésta es la forma con la que queremos, por nuestra parte, entender y acercarnos a la continua discusión dialéctica entre *forma* y *contenido*, que a veces ha llegado a convertirse en un verdadero e irreconciliable enfrentamiento. No se trata, en opinión nuestra y como se pone de manifiesto en nuestro acercamiento a la cuestión, de una dialéctica estéril sino de uno de los momentos determinantes en el proceso de evolución al que acabamos de referirnos. En este sentido nos interesa una *Historia del Arte* que sea capaz de presentar problemas y de ofrecer también alguna contestación. Nos interesa acercarnos a la postura

³² Los rasgos ideológicos de una *historia del Gusto* en HASKELL-PENNY 1990, pp. 15-17; 132-139 y en relación al coleccionismo del siglo XVI, pp. 25-39.

³³ Sobre estas cuestiones véase los estudios de HASKELL 1993, pp. 1-9.

³⁴ El historiador italiano se expresa en estos términos: “questi studi iconografici non s’identificano con quelli che consideriamo le opere d’arte nell’interesse del loro stile, ne sono tuttavia una parte integrante[...]. Il deciframento dei soggetti può condurre l’iconografia a uno dei suoi risultati più notevoli, a ritrovare fra le opere d’arte e la cultura del loro tempo relazioni altrimenti non sospettate o non bene accertate, dalle quali l’opera d’arte è chiaramente e acquista nuovo valore per la storia del pensiero”; TOESCA 1987.

ideológica de Alois Riegl, que no se conformó con considerar el arte posterior a la dinastía de los Antoninos como un fenómeno de decadencia sino que lo presentó como una expresión distinta del *gusto* y, por eso, reflejo de una voluntad artística diferente, dejando a un lado los prejuicios originados por Winckelmann y recogiendo en sus escritos las mutaciones en la forma de entender la manera de acercarse al arte contemporáneo, cambios debidos esencialmente a la aparición del fenómeno impresionista³⁵.

De forma similar, debemos recordar que también para los contemporáneos de las sociedades del Antiguo Régimen la relación dialéctica entre forma y contenido era algo intrínseco a la obra de arte, convirtiéndose en una parte esencial de la misma a la hora de evaluar su calidad. Encontrando, así, a lo largo de los siglos y según los contextos de cada caso, una definición distinta que, sin embargo, resulta muy difícil sintetizar en un solo concepto y quizá, en este sentido, uno de los de mayor eficacia, aunque no el único, pueda ser el de *decoro*³⁶. Se trata de una presencia coherente a lo largo de muchos siglos a pesar de que los dispositivos capaces de determinar sus propias características hayan sido variables, modificando de manera a veces muy radical las referencias según las cuales fijar el contenido y las peculiaridades de aquello que podemos entender bajo la genérica terminología de *decoro*. Son muchos los acontecimientos generales y los sucesos particulares vinculados a Tiziano que podemos considerar modélicos en este sentido: desde el silencio que cayó sobre la *Venus* que Tiziano envió en 1545 al emperador³⁷ al rotundo rechazo reservado al *Martirio de San Mauricio* de El Greco por parte de Felipe II unas décadas más tarde³⁸ y al contemporáneo éxito de

³⁵ RIEGL 1927.

³⁶ Horacio alude al decoro al invitar hacia la elaboración de principios de unidad y estructuración orgánica de la obra literaria, y al incidir en la importancia de la unidad en la proceso de invención de la fábula. Sus principales reflexiones sobre esta cuestión apuestan por la definición de la armonía entre el *estilo* empleado por el poeta y los efectos que se pretenden lograr en el auditorio, incidiendo en la relación entre las intencionalidades del autor y los resultados conseguidos, por medio del la elección adecuada del metro y del genero literario más eficaz. Un conjunto de reflexiones que se adecuan perfectamente a nuestras investigaciones; HORACIO AD PISONEM, vv. 1-13 y 41-45.

³⁷ MANCINI 1998, p. 164.

³⁸ MULCAHY 1992, pp. 67-79; CHECA 1992, pp. 342-344.

El Mudo³⁹. No se trata de ejemplos marginales en situaciones periféricas, todo lo contrario: con ellos tocamos uno de los núcleos fundamentales de la elaboración de los modelos estéticos y formales relacionados con la *Monarquía Hispánica*⁴⁰. Modelos tan eficaces y de tan alto contenido semántico que han logrado mantenerse inalterados en la España del Antiguo Régimen desde Carlos V hasta Fernando VII. De la formación de estos modelos nos ocuparemos en nuestro trabajo, intentado documentar principalmente mediante una reinterpretación sistemática de las fuentes escritas y algunas obras de arte concretas, la compleja función de Tiziano Vecellio como modelo de referencia en el campo artístico y a la vez, en lo que corresponde a los aspectos propios de la promoción cortesana de los pintores. Es en este amplio abanico semántico donde nos interesa situar a la figura de Tiziano Vecellio. Y no es una casualidad que para encontrar la primera referencia al pintor en un documento oficial que de alguna manera esté relacionado con España y con mecenas españoles debamos de recurrir a una carta del 17 de marzo de 1533⁴¹. En aquella fecha, Rodrigo Niño, embajador imperial en Venecia más interesado en regresar a España junto a Carlos V que en quedarse en la ciudad lagunar, escribía a Francisco de los Cobos a propósito de un cuadro, una *Lucrecia*, que Tiziano debía de acabar para entregar al secretario del emperador. En realidad las primeras alusiones a la relación entre el artista y la corte imperial pueden situarse unos años antes, aunque de ellas no encontremos rastro documental en los archivos españoles y sólo huellas asiladas en algunos italianos. Una señal indicativa de cómo la vinculación entre Tiziano y la España de Carlos V, quizás supere a la normal relación entre mecenas y pintor para situarse en un nivel diferente, que, en la mayoría de los casos, no dudamos en definir como proyección del sistema de representación cortesano. Una representación de cuya eficacia tuvieron que ser plenamente conscientes sus protagonistas y principalmente el pintor, hasta el punto de verse repetida con Felipe II y convertirse en un referente a través de los escritos del padre Sigüenza que la sedimentó en el imaginario intelectual y cortesano español.

³⁹ Sobre esta el éxito de *El Mudo* y su vinculación con Tiziano véase capítulos 8 y 9.

⁴⁰ Sobre la vinculación entre esta definición y la historia del arte español véase Checa 1994.

⁴¹ MANCINI 1998, pp. 132-133.

El objetivo de nuestro trabajo, como anunciamos anteriormente, es reconstruir y justificar en la medida de lo posible las razones contextuales y de recepción estética, cultura y devocional que determinaron la formación de los tópicos positivos sobre el perfil biográfico de Tiziano, sobre su manera de pintar y, finalmente, sobre las sutiles alusiones a su peculiar manera de organizar las imágenes y su representación literaria. A tal fin prestaremos particular atención a las cuestiones relativas a la formación de la ideología cortesana para explicar cómo logró utilizar Tiziano para sus propios fines los mecanismos más profundos de aquel sistema de relaciones sociales. Profundizaremos en todos aquellos temas relacionados con el sistema de reflexión estética sobre las artes y sobre la pintura hasta finales del siglo XVI, intentando de esta manera contribuir, limitadamente a lo que se refiere al Renacimiento, a la labor que, empezada hace ya casi un siglo por Pedro Beroqui, viene reconstruyendo el papel del pintor italiano en el desarrollo de las artes españolas.

-o-

Por mi parte espero que lo que quedará al final no será, parafraseando una cita de San Agustín con la que Erwin Panofsky abría su volumen sobre Tiziano⁴², la sensación de ver a un niño vaciando el océano con una concha, sino la de un paciente observador de conchas, estrellas marinas y piedras de formas y colores curiosos, capaz de organizarlos y transmitir su valor e importancia en el marco de los procesos de elaboración de la cultura europea actual.

Llegados a este punto y consciente que todo tipo de fallos, errores, o equivocaciones únicamente corresponden a mi responsabilidad, quiero manifestar y agradecer públicamente las deudas que este trabajo tiene con muchas personas tanto desde el punto de vista científico como personal. En primer lugar, quiero agradecer a las tres personas a las que más debo desde el punto de vista científico y humano, Fernando Checa Cremades, Miguel Morán Turina, y Augusto Gentili, historiadores del arte y, sobre todo, maestros y amigos, que encarnan los valores de la coherencia científica fundada exclusivamente en el rigor, en el estudio, en la importancia de la reflexión para que las ideas se sedimenten, tomen forma y puedan convertirse en algo capaz de sostenerse solas. Fernando Checa me ha enseñado la importancia de no desprenderse nunca del valor de las obras de arte, de lo necesario que es su

⁴² Panofsky 1992.

estimación absoluta y relativa, y, sobre todo, a él se debe que a lo largo de éstos años se haya incorporado a mi bagaje un gran número de referencias propias de la tradición cultural española de la sociedad de Antiguo Régimen y de su historiografía. A Miguel Morán quiero agradecer la presencia activa en el proceso de elaboración y redacción de mi trabajo que, como no podía ser de otra manera, ha desembocado en la propuesta de presidir el tribunal que lo juzgará, además, sus buenos consejos han sido determinantes para que algunos aspectos de la misma tomaran forma y se convirtieran el algo de mayor envergadura y calado científico gracias a su sabiduría. Augusto Gentili ha colaborado pacientemente a la adecuación de algunos conceptos permitiéndome matizarlos en los contextos específicos propios de la tradición veneciana de las que es profundo conocedor. También, quiero agradecer a los miembros del tribunal de esta tesis, Felipe Garín, por la confianza que me ha concedido a lo largo de muchos años de colaboración profesional; a Bernard Aikema por los estímulos constantes a mejorar y a no conformarme con lo más sencillo; a Miguel Ángel Zalama por su ejemplo en el rigor científico y su amistad, y, finalmente, a Antonio González cuyas conversaciones sobre Tizano -y otros temas- siempre me han abierto nuevos horizontes de investigación. Un agradecimiento especial va a los miembros suplentes, Cristina Esteras Martín, Rafael López Guzmán, Palma Martínez Burgos, Enrico María dal Pozzolo y Javier Martínez de Aguirre por aceptar con tanta disponibilidad y rapidez participar en el mismo. No menos importante es mencionar a Lionello Puppi y Stefania Masón que han informado mi trabajo con esmero, precisión y sabiduría. Un buena parte del mismo no hubiera sido tal sin la colaboración, a lo largo de estos años, de un nutrido número de amigos y colegas que no quiero olvidar, Sylvia Ferino Pagden, Amedeo Quondam, Nicolas Penny, Francesco Valcanover, Gino Benzoni, Fernando Bouza, Charles Hope, Alfredo Morales, Leandro Ventura, Juan Luis González García, Ignacio Fernández Terricabras, Giorgio Tagliaferro, Rosella Lauber, Andrew John Martin, José Luis Sáncho, Jesús Sáinz de Miera, José Riello, Beatriz Blasco Esquivias, Ángela Madruga Real, María Ángeles Toajas Roger, Carmen García Frías, Antonio Vannugli. A Diego Suárez Quevedo, director de mi departamento, le corresponde una mención especial por su disponibilidad, sus buenos consejos personales y profesionales y su afán integrador; tampoco quiero olvidar a Concepción Lopezosa, Felix Díaz Moreno, María Jesús Muñoz, José Ramón Paniagua, Elena Vázquez Dueñas y Sara Fuentes Lázaro. Quiero, también agradecer, en la persona de la decana Mercedes Molina Ibáñez, a todos los compañeros de la Facultad de Geografía e Historia. Finalmente, durante estos años un buen número de amigas y amigos han creado las condiciones para que me sintiera más que en casa y por esto debo dejar constancia de ello mencionando a Isabel, Josefina, Noelia, María José, Mónica, Lurdes, Maribel, Pachi, Javier, Juan, José María, Juanjo, Maite, Mariví, Edu, José Luis, Rosa, Sofia, Christian, Oscar y Ana, Gema y Ángel.

Infine, e non poteva essere d'altro modo -in questo momento della mia vita-, voglio dedicare questo sforzo mio, che è stato anche e principalmente loro, alla mia famiglia, e soprattutto a Sebastián, Martín e Sabina Chiara.

Capítulo 1

El pintor como intelectual y cortesano

“Si dios ha puesto el sol en el cielo como imagen bellísima de sí,
De la misma manera ha puesto entre los hombres su imagen evidente y vivente, el rey”⁴³.

1.1 CORTE Y POESIAS

Tiziano no era un poeta, pero, sin embargo, su presencia –y la repercusión de la misma– en el mundo de la corte no tuvo nada que envidiar a los poetas laureados, como comprobaremos a lo largo de este capítulo y del siguiente. Aunque parezca una afirmación obvia y poco original quizá represente un argumento de mayor envergadura de lo que

⁴³ ERASMO 1515, pp. 72-73.

pueda parecer en un primer momento y, sobre todo, se configure como un punto de referencia capaz de superar la simple relación pasiva entre Tiziano y la literatura, dando pie a un enfoque distinto que permita reinterpretar la relación entre el pintor y la corte por medio de las fuentes literarias, sus destinatarios y la forma de utilizarlas⁴⁴. En otros términos, nuestra intención es la de desvelar el conjunto de elementos que concurrieron en el proceso de autopromoción que el propio Tiziano desplegó a lo largo de su vida y que lograron para el pintor la definición de “divin Titiano” cuanto todavía estaba vivo, algo inusitado en la historia de los poetas y artistas italianos de las décadas anteriores, circunstancia que tuvo, en nuestra opinión, un papel significativo en el proceso de recepción del pintor y de sus obras⁴⁵. Para ello recurriremos y analizaremos muchos dispositivos y aparatos literarios distintos que, sin embargo, confluyen hacia un punto de referencia común: la corte, entendida como lugar y espacio privilegiado de la representación de las relaciones sociales, políticas y culturales de la sociedad del Antiguo Régimen. Se trata de un proceso de comprensión clave a la hora de abordar las características de la recepción de Tiziano y de su pintura en España, porque, en muchos casos, los elementos propios de la proyección de los rasgos literarios del pintor y de los códigos utilizados para la exaltación de la misma tuvieron una repercusión muy honda en el sistema artístico español, como confirmará el análisis posterior desarrollado en los apartados correspondientes de nuestro trabajo.

⁴⁴ Nos hemos decidido por apostar por la comprensión del éxito literario de la figura de Tiziano, siguiendo la estela que dejó marcada Carlo Dionisotti, quien afirmó con contundencia la importancia del pintor como referente absoluto en lo que se refiere a la creación artística y su correspondientes repercusiones en los escritos venecianos: “Dopo la scomparsa nel 1556 di quello che un tempo era stato il divin Pietro Aretino, non era più reperibile in tutta Italia, nonché a Venezia, un letterato che potesse stare a paragone del divin Titiano, come diceva il Dolce in un suo *Dialogo della Pittura*, apparso nel 1557”; cf. DIONISOTTI 1978, pp. 259-270, la cita en p. 259.

⁴⁵ Lo recordaba siempre Dionisotti subrayando su importancia para demostrar la capacidad de la cultura humanista de ganar nuevos espacios en el sistema de representación literaria de la corte hasta el punto de producir un verdadero rechazo hacia la manera de “accettare la lingua letteraria, né l’arte di costruire, dipingere e scolpire, che era bastata alla vita degli avi, fino a meno di cent’anni prima”; cf. DIONISOTTI 1978, pp. 259-260, en part. la cita en p. 260; recordamos, por ejemplo que Aretino, reserva la definición de *divino* a Miguel Ángel, Rafael y Tiziano; cf. LARIVALLE 2001, p. 82.

1. 2 LA CORTE COMO SISTEMA DE REPRESENTACIÓN VISUAL

Entre las muchas dificultades a las que tuvo que enfrentarse Cesare Ripa en su *Iconología* para reducir a definiciones sintéticas las imágenes y los conceptos de mayor trascendencia de su época, no dudó mucho en formular el enunciado correspondiente a la “Corte”, tanto por su experiencia personal directa, como por la importancia que tuvo esta institución en las sociedades del Antiguo Régimen⁴⁶. Así la corte, según Ripa, era el espacio social donde se aprendía a convivir y a servir a un

⁴⁶ Sobre la función del sistema cortesano en la Sociedad del Antiguo Régimen queda de fundamental importancia ELIAS 1980, en part. pp. 191-290, y la introducción de Alberto Tenenti a la edición italiana, cf. TENENTI 1980, pp. 7-19, donde se plantean cuestiones relativas a la forma y a la representación del sistema de la corte y de su correspondiente estructura social en relación con la corte francesa de Luis XIV como estereotipo del los mecanismos del poder dominante. En particular, nos interesan los mecanismos de interacción que Tenenti identifica en la reciprocidad entre los cortesanos y su aceptación por los demás protagonista del universo de la corte: “In un simile società, il prestigio non valeva nulla se non era confermato dal comportamento altrui. La molla decisiva e la norma che regolava la condotta dei gruppi elitari era quindi quella di mantenere le distanze”; cf. TENENTI 1980, part. p. 16-17. Un tema, lo de las distancias propias de la etiqueta, que el propio Elias considera determinante, hasta el punto de convertirlo en una argumentación fundamental para afirmar que aquellas distancias formales se habían convertido en una finalidad propia del sistema “en una autoprotección de la sociedad de corte”, cf. ELIAS 1980, en part. pp. 121-124. Sobre la interpretación de la función de la corte y del sistema cortesano dentro de los mecanismos de la historiografía de los últimos años, una sistematización la formulan MERLIN 1986, pp. 203-244 y con unas referencias más estrechas al contexto español VÁZQUEZ GESTAL 2005. Este autor -en particular- plantea no solo el desarrollo historiográfico del *modelo corte*, sino que propone otorgar a los acontecimientos artísticos un papel primordial a la hora de entender la corte como tejido complejo de la gestión del poder en la sociedad del Antiguo Régimen (en part. pp. 280-301). Dentro del contexto español es interesante recordar la vinculación entre los estatutos cortesanos y la promoción de la figura del emperador en CARRILLO 1998-1999, pp. 137-154, un estudio que, aunque enfocado hacia las cuestiones *americanas* y su celebración, ofrece importantes referencias sobre los mecanismos de acceso de los intelectuales a la corte carolina y de sus vínculos con el imaginario cultural italiano.

*príncipe*⁴⁷, su fin era conseguir el bien común de la sociedad y en ella residían la sabiduría y las artes⁴⁸. Estamos en 1593, los estatutos fundacionales de la corte habían logrado convertirse en referencias seguras⁴⁹: el panorama que se vislumbraba en el horizonte del nuevo siglo era la certeza de la difusión en términos europeos del aquel sistema, debido a sus cada vez más sólidas y hondas raíces. Ripa estaba hablando a un público diferente al de finales del primer cuarto del siglo XVI. Se trataba de un público nuevo: hijos y nietos de cortesanos, educados como tales y, sobre todo, en las letras de los antiguos, según lo que pregonó en su momento León Batista Alberti⁵⁰. Quizá por ello, Ripa hacía referencia

⁴⁷ Sobre la evolución de la figura del príncipe en términos de representación literaria con una particular mirada hacia la dialéctica Venecia/Florenia véase CASINI 1996, pp. 19-106; mientras que una mirada hacia cuestiones parecidas en la península ibérica la encontramos en BIGALLI 1985. En ambos casos podemos apreciar la manera con la que la el reflejo social del príncipe se vaya progresivamente ajustando a su representación literaria.

⁴⁸ “Una unione d’huomini di qualità alla servitù di una persona segnalata e principale et se bene io d’essa posso parlare con qualche fondamento per lo tempo che vi ho consumato dal principio della mia fanciulleza fino a quest’hora, nondimeno racconterò solo l’encomio d’alcuni, che dicono la corta esser gran maestà del vivere humano, sostegno della politezza, scala dell’eloquenza, teatro degl’honori, scala delle grandezze et campo aperto delle conversazioni et dell’amicitie: che impara d’obedire et di comandare, d’essere libero e servo, di parlare et di tacere, di secondar le voglie altrui, di dissimular le proprie, d’occultar gli odii che non nuocono, d’ascondere l’ire che non offendono, che insegna essere affabile, liberale e parco, severo et faceto, delicato et paziente, che ogni cosa sa et ogni cosa intende de’ secreti de’ principi, delle forze de’ regni, de’ provvedimenti delle città, et per dirla tutta in una parola sola, di tutte le cose più honorate et degne in tutta la fabrica del mondo, nel quale si fonda ogni nostro operare et intendere”; RIPA 1593, *ad vocem*.

⁴⁹ Sobre estas cuestiones PATRIZI 1990, part. pp. 9-23 donde plantea el éxito a nivel europeo de un libro que, pese a su aparente localismo, tiene estrecha relación con la institucionalización de la figura del cortesano como la *Civil Conversatione* de Stefano Guazzo; y QUONDAM 1990, pp. 227-395, que ofrece una perspectiva global sobre la difusión de la “forma del vivere” cortesano como momento de reivindicación de lo Clásico a través de algunas obras fundamentales de la literatura europea, entre ellas el *De Cardinalatu* de Paolo Cortesi; el *Relox del Príncipe* de Antonio de Guevara; la *Institutio principii christiani* de Erasmo da Róterdam, o los propios *Discorsi sulla prima deca di Tito Livio* de Machiavelo; el *Libro intitulado El Cortesano* de Luis Milán, sólo para citar algunas de las referencias indicadas por el autor (p. 228), quién en este contexto plantea una fundamental reflexión sobre la recepción de estos textos y su funcionalidad en el desarrollo de “le pratiche della vita sociale e culturale” (p. 230).

⁵⁰ “Facciano adunque e’ padri che’ e’ fanciulli si dieno alli studi delle lettere con molta assiduità, insegnino a’ suoi a intendere e scrivere molto corretto, ne stimono averli insegnoato se none veggono in tutto quei garzoni fatti buoni scrittori e lettori [...] Non però biasmo la dottrina d’alcuno copioso scrittore, ma ben propongo è buoni, e avendo copia di perfetti mi spiace chi pigliassi è mali. Cerchisi la lingua latina in quelli a’ quali l’ebbono

a un sintomático conglomerado de actitudes distintas en las que prevalecía el concepto fundamental -y en parte fundador- de la corte: la exaltación del “lugar común”, del tópico como momento primordial de la representación y de la distinción social⁵¹. De tal manera que la separación vislumbrada por Guicciardini entre la corte/palacio y el resto de la sociedad⁵² se había sedimentado ya de una forma definitiva y había alcanzado un estatuto propio en su vinculación con los antiguos. Un modelo, el del la *cortesanía*, al que, por otro lado, se opuso un personaje como Machiavelo, considerándolo bajo una definición negativa en términos de decadencia y de impotencia en su estructura social. El ocio del cortesano es, según Machiavelo, enemigo de la civilización y de su máximo desarrollo, la República⁵³, planteando en tal sentido un discurso

netta e perfettissima; negli alti togliañci l'altre scienze delle quali è fanno professione”; cf. ALBERTI 1451, pp. 85-86, nos interesan estas referencias por la relación que establecen entre la educación y la correcta interpretación del mundo de los antiguos en fechas todavía tempranas del siglo XV y por la sucesiva difusión de los escritos albertianos.

⁵¹ Sobre la recuperación clasicista del *lugar común* cómo reflejo de la sedimentación del saber a lo largo de la historia del ser humano de gran interés las aportaciones de BAINTON 1970 sobre la función de los *Adagio* de Erasmo da Róterdam, a propósito de los cuales donde se plantea “El verdadero significado del refrán reside en el hecho que es una síntesis de la sabiduría de épocas enteras. Por esta motivación puede pretender representar la verdad, porque en el juicio de todos los hombres dotados de razón es más sabio que aquel de un solo hombre”; véase BAINTON 1970, pp. 37-46, la cita en p. 42.

⁵² “Non vi maravigliate che non si sappino le cose delle età passate, non quelle che si fanno nelle provincie o luoghi lontani: perché, se considerate bene, non s'a vera notizia delle presenti, non di quelle che giornalmente si fanno in una medesima città; e spesso tra 'l palazzo e la piazza è una nebbia sì folta o uno muro sì grosso che, non vi penetrando l'occhio degli uomini, tanto sa el polo di quello che fa chi governa o della ragione perché lo fa, quanto delle cose che fanno in India”; cfr. GUICCIARDINI 1530, serie C, n° 141, p. 768.

⁵³ “Trassi adunque di questo discorso questa conclusione: che colui che vuole fare dove sono assai gentiluomini una repubblica, non la può fare se prima non gli spegne tutti: e che colui che, dov'è assai equalità, vuole fare uno regno o uno principato, non lo potrà mai fare se non trae di quella equalità molti d'animo ambizioso ed inquieto, e quelli fa gentiluomini in fatto, e non in nome, donando loro castella e possessioni, e dando loro favore di sustanze e di uomini; acciocché, posto in mezzo di loro, mediante quegli mantenga la sua potencia; ed essi, mediante quello, la loro ambizione; e gli altri siano constretti a sopportare quel giogo che la forza, e non altro mai, può fare sopportare loro. Ed essendo per questa via proporzione da chi sforza a chi è sforzato, stanno fermi gli uomini ciascuno negli ordini loro. E perché il fare d'una provincia atta a essere regno una repubblica, e d'una atta a essere repubblica farne uno regno, è materia da uno uomo che per cervello e per autorità sia raro: sono stati molti che lo hanno voluto fare e pochi che lo abbino saputo condurre. Perché la grandezza della cosa, parte sbigottisce gli uomini, parte in modo gl'impedisce, che ne' principii primi mancano. Credo che a questa mia opinione, che dove sono gentiluomini non si possa ordinare

perfectamente coherente con su interpretación de la relación entre los antiguos y los modernos⁵⁴. El escritor y político toscano, pese a los tópicos sobre su obra política, consideraba el modelo de vida y de representación social ostentado por los cortesanos tan negativo como para calificarlos de *inimici d'ogni civiltà*, marcando de tal manera una neta diferenciación entre civilización y cortesanía, también por ser el resultado último de aquella ignorancia propia de las cortes de su tiempo. Un planteamiento de oposición radical, cuyos matices ideológicos hay que comprender y contextualizar con precisión, para diferenciarlos de la retórica de la *lamentatio* cortesana, de la que encontramos una eficaz y modélica representación en la sátira dirigida a su sobrino Annibale Malaguzzi que escribió Ludovico Ariosto hacia mayo de 1518, es decir en una fecha de gran importancia en su vida⁵⁵. En ella encontramos la

repubblica, parrà contraria la esperienza della Republica viniziana, nella quale non possono avere alcuno grado se non coloro che sono gentiluomini. A che si risponde, come questo esempio non ci fa alcuna oppugnatione, perché i gentiluomini in quella Republica sono più in nome che in fatto; perché loro non hanno grandi entrate di possessioni, sendo le loro ricchezze grandi fondate in sulla mercanzia e cose mobili, e di più, nessuno di loro tiene castella, o ha alcuna iurisdizione sopra gli uomini: ma quel nome di gentiluomo in loro è nome di dignità e di riputazione, senza essere fondato sopra alcuna di quelle cose che fa che nell'altre città si chiamano i gentiluomini. E come le altre repubbliche hanno tutte le loro divisioni sotto vari nomi, così Vinegia si divide in gentiluomini e popolari: e vogliono che quegli abbino, ovvero possino avere, tutti gli onori; quelli altri ne siano al tutto esclusi. Il che non fa disordine in quella terra, per le ragioni altra volta dette. Constituisca, adunque, una repubblica colui dove è, o è fatta, una grande equalità; ed all'incontro ordini un principato dove è grande inequalità: altrimenti farà cosa senza proporzione e poco durabile”; MACHIAVELLI 1971, libro I, cap. 55; sobre el *Il Principe* y su papel como texto histórico literario cf. CHABOD 1927, pp. 139-193; mientras sobre su fortuna contemporánea PROCACCI 1965 y *PENSIERO POLITICO* 1969; en relación a la dialectica con Castiglione véase RINALDI 2000, 54-76.

⁵⁴ En el proemio al libro II de *I Discorsi sobre la prima Deca di Tito Livio*, lo explica con pormenores y lo retoma en otros pasajes del mismo texto. De mucho interés para nuestro estudio es su afirmación sobre los límites y aproximación de los conocimientos de los modernos que determina en muchos casos su inferioridad respecto a los antiguos que se inscribe en el marco de la celebración de la ciencia de Roma: “Ma la debolezza de’ presenti huomini, causata dalla debole educazione loro e dalla poca notizia delle cose, fa che si giudicano i giudicii antichi parte inumani, parte impossibili”; esta cuestión la trata RAMAT 1957, pp. 129-133 y p. 150 para la cita.

⁵⁵ “[...] So ben che del parer dei più mi tolgo
 Che ‘l stare in corte stimano grandezza
 Che pel contrario a servitù rivolgo.
 Stiaci volentier dunque chi l’apprezza;
 fuor n’uscirò ben io, s’un dì il figliuolo di Maia

tensión dialéctica de aquellos que participan de la corte disimulando su presencia en ella, tal y como exigían sus propios estatutos que se estaban plasmando en aquellos mismos años, pese a las pretensiones de Maquiavelo. Unos estatutos que se convirtieron en los instrumentos fundamentales de relación social a lo largo de las centurias pasadas. Además, entre la redacción de estos dos últimos textos, el de Maquiavelo y el de Ariosto, y lo registrado por Ripa, habían transcurrido –no en vano– alguna décadas bajo la demoledora acción de un texto arquetípico y cuya difusión logró, a pesar de su inicial –y aparente– carácter local, llegar a la mayoría de las cortes europeas, convirtiéndose en lo que Amedeo Quondam ha definido como la “gramática fundamental de la sociedad de corte hasta la Revolución Francesa”⁵⁶. Nos referimos evidentemente al *Libro del Cortigiano* di Baldassarre Castiglione y a su primera edición de 1528⁵⁷.

vorrà usarmi gentilezza [...]; cf. ARIOSTO 1518, Satira III, pp. 30-42; sobre las *satire* de Ariosto véase BOLOGNA 1998, pp. 3-48, mientras que sobre su relación con la tradición epistolar y el mundo poético español véase PONCE CARDENAS 1999, pp. 313-326, part. pp. 314-315.

⁵⁶ QUONDAM 1980, p. 19.

⁵⁷ Para el proceso de formación del *Cortesano* una interpretación exhaustiva en relación a la función de ejemplaridad del texto en su vertiente normativa véase OSSOLA 1980, pp. 15-82; del mismo autor también una síntesis sobre las coordenadas del contexto cortesano en OSSOLA 1987, pp. 27-42. Por lo que se refiere al texto del *Libro del Cortesano* utilizamos la edición de Quondam y Longo de 1981, cf. CASTIGLIONE 1528.

1.3 LA NORMALIZACIÓN CLASICISTA: EL LIBRO DEL CORTESANO

La complejidad de este libro y de su función fundacional se revelan de vital importancia a la hora de abarcar las cuestiones que nos interesan y de precisar sus correspondientes contextos históricos y culturales. Empezando, en primer lugar, por señalar el contraste entre las contradicciones literarias y estilísticas del *Libro del Cortigiano* y su capacidad para convertirse en el texto donde se representan de forma ejemplar las aspiraciones de la sociedad renacentista gracias a una claridad paradigmática en la elección de los modelos hasta el punto de ofrecerse como “testo di verità, di enunciati chiari, e lineari, ripetibili e citabili: riproducibili; come testo che compiutamente dice e -rappresenta- tutto il senso dell’armonia rinascimentale, tutto il suo equilibrio, tutta la sua ragionevolezza, e il suo buon senso”⁵⁸. Se trata de un conjunto de características que le convierten de forma casi inmediata y, gracias a la nueva y extraordinaria capacidad de difusión de la imprenta⁵⁹, en instrumento de consulta a nivel europeo, a la vez que en referencia normativa. Un instrumento cuyo calibre pudo, además, moldearse a las necesidades históricas de coordenadas geográficas y cronológicas distintas, como demuestran sus numerosas traducciones⁶⁰, que modulan

⁵⁸ QUONDAM 1980, p. 17.

⁵⁹ Nos interesa destacar que, pese a la fuerte caracterización local, del sistema de las imprentas, esta circunstancia no se convirtió en impedimento para la difusión de los textos escritos, sobre todo aquellos que, como es el caso de libro del cortesano apostaban por una normalización lingüística e ideológica claramente marcadas por el clasicismo desde todos los puntos de vista, empezando por su forma gráfica hasta llegar a la estructura de las letras editadas por Aldo Manuzio en su versión princeps, a la vez que se promocionaban versiones de menor tamaño y más fácil manejo; sobre estas cuestiones véase el fundamental MAZZACURATI-PLAISANCE 1987, para la definición de los contextos locales es interesante recordar los estudios de BARBIERI 1965, pp. 433-444; BALSAMO 1977-1978, pp. 48-63; mientras que para las estrategias de codificación y clasificación posteriores a la difusión de la imprenta EISENSTEIN 1971; y, finalmente, para la “forma” del *Libro del Cortigiano*, véase QUONDAM 1981, pp. VIII-X.

⁶⁰ La afirmación que “Il modello cortigiano si situa, infatti, fuori dal tempo in una durata senza storia” permite a Amedeo Quondam plantear para *El Cortesano* su horizonte europeo

el *código* cortesano según las necesidades de los diferentes *escenarios*, logrando, de hecho, mantener el texto madre inalterado en sus elementos constitutivos y en sus claves lingüísticas de referencia.

Entre las características que queremos destacar encontramos la función del ojo en sus dos posibles operaciones la activa y la pasiva: la de ver y la de ser visto⁶¹. Mecanismo que inaugura aquella forma de acercarse al conocimiento de la realidad que llevará lentamente a la necesidad de tener a mano textos como el de Ripa, anteriormente citado o los de Alciati⁶² y Cartari⁶³ que mencionamos ahora; porque las relaciones cortesanas se desarrollan mediante una serie de dinámicas basadas en una *iconología* social, cuyo sistema semántico tiene que saber manejar con destreza el “perfecto cortesano”, hasta llegar a hacerse intérprete de *la forma del vivere*⁶⁴. Se trata de un mundo de imágenes y

en términos de éxito literario y normativo; cf. QUONDAM 1980, pp. 27-31, (cita en p. 27). A unas argumentaciones similares ha recurrido también Peter Burke, quien plantea en términos esenciales unas reinterpretaciones del éxito y de la difusión del libro en España, tanto en su versión original como en sus traducciones, BURKE 1998, pp. 73-99 (part. pp. 73-75).

⁶¹ Esta cuestión también en QUONDAM 1980, pp. 25-26, donde se definen las características de la *economía del ojo* en el marco cortesano y en BATTISTI 1980, pp. 255-271, quien plantea la función teatral de la representación cortesana sobre todo en función de su recepción visual, como confirma la correspondencia entre lo bello y lo bueno planteada en el libro IV de *Il Cortigiano* “In somma, ad ogni cosa dà supremo ornamento questa graziosa e sacra bellezza; e dir si po che 'l bono e 'l bello a qualche modo siano una medesima cosa, e massimamente nei corpi umani; della bellezza de' quali la piú propinqua causa estimo io che sia la bellezza dell'anima che, come partecipe di quella vera bellezza divina, illustra e fa bello ciò che ella tocca, e specialmente se quel corpo ov'ella abita non è di così vil materia, che ella non possa imprimergli la sua qualità; però la bellezza è il vero trofeo della vittoria dell'anima, quando essa con la virtù divina signoreggia la natura materiale e col suo lume vince le tenebre del corpo”; cf. CASTIGLIONE 1528, libro IV, cap. pp. 436-437.

⁶² ALCIATI 1531.

⁶³ Pese a que este texto se refiere a las imágenes de los dioses de las antigüedad, cabe destacar la coincidencia entre uno de los pasajes que justifica la presencia de las esculturas de las *Gracias* y la definición de la función de la *Gracia* en Castiglione: “E come riferisce Alessandro Napolitano, e lo scrisse innanzi a lui Aristotele nelle Morah, sollevano gli antichi fare il tempio delle Gratie nel mezo delle piazze, accioche fosse davanti a gli occhi ad ogniuno il fare volentieri servitio altrui, e ricambiare gli ricevuti beneficij, perche questo è proprio ufficio delle gratie”; cf. CARTARI 1556, XV.

⁶⁴ Sobre la representación escénica de los lugares de la corte en la ideología de Castiglione véase OSSOLA 1987, pp. 100-130; mientras que sobre las repercusiones sociales del mismo véase VISCEGLIA 1997, pp. 117-176, donde se plantea el seguimiento de las dinámicas propias de la escenificación del sistema de la corte; sobre este mismo tema véanse las páginas

para plasmarlo Castiglione recurre a la más compleja y rebuscada forma de construirlas por medio de un sistema ecfrástico. Dentro de este género retórico tenemos que matizar las afirmaciones iniciales de los protagonistas del diálogo, cuando declaraban que su finalidad primaria era la de “formar con palabras” el perfecto cortesano⁶⁵. No obstante, lo que las palabras escritas devuelven al lector es un sistema de imágenes y de gestos que confluyen cada uno por separado para formar la arquitectura⁶⁶ del “cuerpo” del perfecto cortesano, dando forma a un modelo que reproduce, en una escala reducida, las características propias del monarca, núcleo y eje de todo lo que se mueve en la corte⁶⁷. En cualquier corte.

que CESARANI 1976, pp. 258-259, dedica a la función de las *Satiras* de Ariosto respecto al mundo cortesano. Unos conceptos que no hay que confundir con todo lo vinculado a la configuración de la fiesta cortesana que ha sido desarrollado, para las cronologías y los contextos que nos interesan, por ejemplo en JACQUOT 1960, pp. 418-473 y por DEVOTO 1960, 311-328. En relación al teatro en el Cinquecento italiano véase ARIANI 1974, part. pp. 223-225 para la definición de la tensión dialéctica entre clasicismo y manierismo.

⁶⁵ “Per reprimere adunque molti sciocchi, i quali per esser prosuntuosi ed inetti si credono acquistar nome di bon cortegiano, vorrei che 'l gioco di questa sera fusse tale, che si elegesse uno della compagnia ed a questo si desse carico di formar con parole un perfetto cortegiano, esplicando tutte le condizioni e particular qualità, che si richieggono a chi merita questo nome; ed in quelle cose che non pareranno convenienti sia licito a ciascun contradire, come nelle scole de' filosofi a chi tien conclusión”; CASTIGLIONE 1528, libro I cap. XII, pp. 35-36.

⁶⁶ El de la relación entre arquitectura y el contenido de *Il Cortegiano* ha sido planteado por BATTISTI 1980, pp. 258-259; mientras que BOLZONI 1995, pp. 187-230, desarrolla la representación del texto literario en parangón a la estructura de los edificios arquitectónicos, cómo recurso propio de la literatura italiana del siglo XVI. Un tema de gran interés sobre todo en virtud de las cuestiones a ello relacionadas y que irán tomando forma en la tratadística artística y su correspondencia con los espacios de representación visual propios de la nemotécnica, empezando por lo planteado por Giulio Camillo o por el propio Lomazzo en su *Tempio della Pittura*; cf. BOLOGNA 1991, pp. 217-271.

⁶⁷ En relación a la función del príncipe en la corte puede resultar interesante aludir, a parte de lo que plantea el propio Castiglione, a la retórica exposición de Don Pio Rossi, quién, ya en el siglo XVII recogiendo lo sembrado por Castiglione, materializa en la figura del *príncipe* la esencia del poder, el eje fundamental alrededor del cual se rige el sistema cortesano, ajeno a toda consideración sobre la extensión material de su reinado: “Il Principe è quello di cui l'autorità, e possanza assoluta e perpetua, non limitata ne in potere ne in carico, ne a tempo; e dal quale dipende il fondamento della Repubblica. Questo principato è in quello che è capo dello Stato: e un picciolo Re è tanto soprano, quanto il maggiore Monarca del mondo”; cf. ROSSI 1639, pp. 379-380 citado por BIONDI 1980, pp. 93-112.

La ausencia del monarca se convierte, en los códigos cortesanos, en algo marginal, porque lo que cuenta es su presencia virtual, o mejor dicho su función ideológica, reflejada en los comportamientos de los cortesanos que, como propone en el *Libro del Cortegiano* y los demás libros normativos⁶⁸, tiene que responder siempre, en todo contexto, a las reglas que -por esta razón- se imponen como “universalísimas”. Estas mismas se vinculan en dicho contexto, a cuestiones como la relación con los antiguos y la de ser el resultado del artificio del ser humano, desembocando en una definición como la de *gracia* que tanta relevancia tuvo en el lenguaje de las artes plásticas⁶⁹. Dichas consideraciones sobre la relación entre el cortesano y el príncipe nos llevan directamente a los enunciados de Erasmo de Róterdam sobre la educación del Príncipe Cristiano⁷⁰. En este caso nos encontramos ante un libro cuya función normativa tiene un referente directo en el joven Carlos V y representa, de tal forma, un primer punto de enlace directo entre algunos de los

⁶⁸ A los que hemos citado en la nota 7 añadimos el *Galeteo overo de'Costumi* de monseñor Giovanni della Casa; cf. SCARPA 1990.

⁶⁹ “Ma avendo io già piú volte pensato meco onde nasca questa grazia, lasciando quelli che dalle stelle l'hanno, trovo una regola universalissima, la qual mi par valer circa questo in tutte le cose umane che si facciano o dicano piú che alcuna altra, e ciò è fuggir quanto piú si po, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione; e, per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi. Da questo credo io che derivi assai la grazia; perché delle cose rare e ben fatte ognun sa la difficoltà, onde in esse la facilità genera grandissima meraviglia; e per lo contrario il sforzare e, come si dice, tirar per i capegli dà somma disgrazia e fa estimar poco ogni cosa, per grande ch'ella si sia. Però si po dir quella esser vera arte che non pare esser arte; né piú in altro si ha da poner studio, che nel nasconderla: perché se è scoperta, leva in tutto il credito e fa l'omo poco estimado. E ricordomi io già aver letto esser stati alcuni antichi oratori eccellentissimi, i quali tra le altre loro industrie sforzavansi di far credere ad ognuno sé non aver notizia alcuna di lettere; e dissimulando il sapere mostravan le loro orazioni esser fatte simplicissimamente, e piú tosto secondo che loro porgea la natura e la verità, che 'l studio e l'arte; la qual se fosse stata conosciuta, aría dato dubbio negli animi del populo di non dover esser da quella ingannati. Vedete adunque come il mostrar l'arte ed un cosí intento studio levi la grazia d'ogni cosa”; CASTIGLIONE 1528, libro I cap. XXVI, pp. 59-60; sobre el tema de la *gracia* en Castiglione QUONDAM 1981, pp. XII-XVI y BURKE 1998, p. 47.

⁷⁰ Sobre Erasmo da Róterdam cabe mencionar los estudios pioneros de CANTIMORI 1934, pp. 145-70; HUZINGA 1941 [2002], pp. 112-116; como los de BATAILLON 1950 y 1978, part. pp. 327-359, respectivamente sobre la presencia en España de Erasmo y los procesos de difusión de sus ideas; más recientes las aportaciones de SEIDEL MENCHI 1987 y BURKE 2002, pp. 49-58, mientras que para la relación sobre el erasmismo y las artes en España a comienzos del siglo XVI véase el catálogo de la Exposición ERASMO EN ESPAÑA 2002.

contextos específicos en los que queremos profundizar para entender el éxito de Tiziano en la corte del emperador. Es interesante comprobar como a propósito de los términos simbólicos de la representación del príncipe, Erasmo abrió una reflexión sobre la atención que había que reservar a todo lo relacionado al mundo del simbolismo regio: “Impari il Principe a essere filosofo anche semplicemente meditando sulle insegne di cui si orna”⁷¹, sin olvidar recomendar que “il diadema, lo scettro, l’abito regale, la collana, la ricca cintura, sono del buon principe simboli e insegne della virtù, nel cattivo principe insegne del vizio”⁷². Planteando de esta manera y de forma especular al *Libro del Cortegiano* la necesidad de proceder a una atenta meditación sobre las insignias del poder, es decir sobre la semántica de la representación escénica del eje de la corte, el rey. Algo que, como comprobaremos, Tiziano tuvo que entender perfectamente hasta el punto de convertirlo en el punto de referencia fundamental a la hora de realizar los retratos imperiales. En tal sentido su pintura refrendaba la ideología de Erasmo y la cortesanía de Castiglione: nada, ningún detalle por muy marginal que pudiese parecer en un primer momento, debía dejarse al azar, todo necesitaba un equilibrio, una justa medida donde colocarse o ser colocado⁷³. En conclusión, a nadie, ni al monarca ni a su cortesano, se le recomendaba, en aquellos dos textos normativos, sobresalir, llamar la atención. Los comportamientos, las actuaciones en la escena de la corte debían de regirse por la disimulación, la “sprezzatura”, con el fin de evitar que se viera el “esfuerzo del trabajo” que conlleva cualquier actividad humana. Sin embargo, para Erasmo el esfuerzo del príncipe tiene una caracterización en sus actuaciones y en sus tareas de gobierno, siempre guiadas por una *Imitatio Christi*, en la que no tiene que confundir su papel con el de los religiosos. Su devoción y su conducta en el gobierno se medirán en forma proporcional a la capacidad de equilibrar una y otra tarea⁷⁴. Cuestiones éstas, tanto las de la disimulación y de la *sprezzatura*,

⁷¹ ERASMO, 1515, pp. 100-101.

⁷² ERASMO, 1515, p. 66.

⁷³ En tal sentido hay que entender, por ejemplo la espasmodica búsqueda de la correcta postura en la que colocar la cabeza del emperador en el *Carlos V a caballo en Mühlberg*; cfr. GARRIDO 1999, pp. 33-41, part. pp. 34-35; CHECA 2001, p. 59.

⁷⁴ “La condición regia como responsabilidad onerosa viene colocada por Erasmo bajo el concepto de *Imitatio Christi*. El ejercicio del poder es una forma particular de llevar el peso de la Cruz, porque el gobernante tiene que abandonar el placer llevar sus tareas cansadas,

como las de la *Imitatio Christi*, estrechamente vinculadas a nuestras investigaciones. Las primeras por ser parte integrante de los planteamientos relacionados con la práctica de la pintura y en particular con la llamada crisis manierista de Tiziano⁷⁵, además que con las características formales de su último estilo que tanta presencia y protagonismo tuvo en la recepción de su pintura en la España del siglo XVI y, también, de los siglos posteriores. Mientras que las segundas destacan por su vinculación con las manifestaciones propias de la devoción de Carlos V y Felipe II. Un conjunto de temas que tendremos ocasión de profundizar en los capítulos correspondientes.

Otros aspecto que nos permite entender la importancia de ambos textos, el *Libro del Cortegiano* y a la *Institutio principis christiani*, lo encontramos en la lengua elegida por cada autor, indicando, esto es, uno de los componentes de enlace y a la vez de diferenciación entre estas dos formas de normalización literaria de los modelos cortesanos. Nos referimos evidentemente a la cuestión de la *lengua*. Porque si el Cortesano se inscribe en la compleja dinámica de la afirmación de un idioma cortesano, identificado por Castiglione, en el neo-petrarquismo surgido de las propuestas literarias de Pietro Bembo; el libro de Erasmo de Róterdam no abandona el latín, la lengua de los *padres* del clasicismo: para educar al Príncipe, su príncipe, Carlos V, sólo puede emplearse la lengua universal, la lengua culta y apropiada para los sabios. Una cuestión, la de lengua, de enorme envergadura para la correcta comprensión de los mecanismos de afirmación cortesana de Tiziano y de los autores que fomentaron y apoyaron dicho proceso, en particular, si lo miramos desde el enfoque de la producción de un *epistolario* por parte del pintor. Un epistolario destinado a configurarse como un *libro di Lettere* en vulgar, como comprobaremos en el siguiente capítulo⁷⁶.

Entre aquellos dos puntos de referencia – el *Libro del Cortegiano* y la *Institutio principis christiani*– hay que situar el volumen de Antonio de Guevara, *El libro de Marco Aurelio con el relox de los príncipes*, publicado

trabajar duramente, reducir su sueño para que sus súbditos puedan descansar seguros”; cf. BAINTON 1980, pp. 97-100, cita en p. 99,

⁷⁵ Sobre este tema FREY 1960, pp. 102-108; PALLUCCHINI 1968, pp. 61-73; PALLUCCHINI 1981, pp. 19-23; una postura diferente en HOPE 1980, pp. 73-107, part. pp. 102-104.

⁷⁶ Cf. Capítulo 2.

por primera vez en Sevilla en 1528 y luego de forma conjunta en Valladolid en 1529⁷⁷. Un libro cuyo éxito editorial en estas fechas sólo es superado por el de Castiglione y cuyas cifras son muy significativas en términos de recepción en Europa: más de treinta ediciones en Italia y unas veinte en Inglaterra y Francia, a pesar de su tamaño y complejidad⁷⁸. Quizá para entender las razones de tal éxito tengamos que reflexionar sobre las palabras del proemio inicial donde Guevara explicaba que era necesario ajustar los conocimientos y las sentencias de los antiguos a una nueva forma de representación⁷⁹; en opinión suya había llegado el momento de transmitir *doctrina antigua* a través de un *estilo nuevo*. En otras palabras, Antonio de Guevara nos planteaba la necesidad de recuperar algo fundamental para la cultura del Antiguo Régimen: el Clasicismo. Un clasicismo conjugado, sin embargo, por medio de una lengua nueva, reflejo de los tiempos modernos e instrumento imprescindible para la fundación de modelos de comportamiento social adecuados al mundo contemporáneo. Un clasicismo capaz de convertirse en el estilo propio de las nuevas artes, dominadas siempre por conceptos como la *mediocritas* y la *prudencia* que ya encontramos enunciadas en el *Libro del Cortegiano* y que, de manera similar, se plasman a través de la ejemplaridad de las *sentencias* por parte

⁷⁷ Sobre la figura y la obra de Antonio de Guevara las intervenciones críticas resultan ser esporádicas y de diferente tendencia hasta el volumen de RALLO GRUSS 1979, que abarca su perfil de forma global, en particular nos interesan sus aportaciones sobre la vinculación con el mundo clasicista, entre otros en pp. 296-298, para un resumen de las diferentes posturas.

⁷⁸ Sobre esta cuestión MENÉNDEZ PELAYO 1931, pp. 109-111 y más recientemente QUONDAM 1980, p. 41.

⁷⁹ “Los que curiosamente se ocuparen en leer esta obra, hallarán en ella consejos muy provechosos, leyes muy vivas, razones muy buenas, dichos muy notables, sentencias muy profundas, y hazañas muy estremadas y historias muy antiguas, porque (hablando la verdad) yo tuve respecto que la doctrina fuesse antigua y el estilo fuesse nuevo”, véase GUEVARA 1529, p. 55. Puede ser interesante cotejar analogías y deferencias en la traducción al vulgar italiano italiana del texto que reportamos, también por la importancia del momento histórico en el que se imprimen las obras vulgarizadas de Guevara, a menudo identificado bajo lo seudónimo de Membrino Roseo, cf. “Quelli que studiosamente si occuperanno a leggere quest’opera, troveranno in quella consigli molto profittevoli, leggi molto vive, ragioni ottime, detti notabili e sentezie molto profonde e imprese maravigliose e istorie di molte età passate. Perché a dire il vero ho procurato che çla dottrina fusse antica e lo stile del dire nuovo”; GUEVARA 1532, proemio s. f.; sobre esta identificación véase MAYER 1998, pp. 541-548, part. p. 545.

de Guevara⁸⁰. ¿Finalmente, quién vincula la immortalización del príncipe y de sus hazañas al reflejo de las mismas en las letras escritas y a los autores de las mismas? los historiadores. Una argumentación que, si por un lado enlaza directamente con las prácticas de los antiguos, por otro sitúa Guevara en el centro del debate sobre la función de la literatura encomiástica respecto a la pintura, como podremos comprobar al cotejar sus ideas con las de personajes cercanos a Tiziano, como Pietro Aretino o Giovan Maria Verdizzotti⁸¹.

⁸⁰ Esta cuestión la desarrolla QUONDAM 1980, pp. 42-43. Un aspecto que nos interesa por ser uno de los instrumentos retóricos, las *sentencias* a las que acudieron tanto Erasmo, como el propio Castiglione. Además cabe señalar como Guevara utilice las referencias a los maestros antiguos de una forma absolutamente conciente, citándolos directamente, por ej. en el argumento del *Relox del príncipe*: “Muy antigua pestilencia es todas las obras virtuosas aver quien murmure dellas, y en esta regla no sólo entran los que las obran, mas aun los que las escriven, y parece esto ser verdad porque Sócrates fue reprehendido de Platón, Platón de Aristóteles, Aristóteles de Avenruyz, Secilio de Vulpicio, Lelio de Varrón, Marino de Tolomeo, Ennio de Oracio, Séneca de Aulo Gelio, Crastonestes de Estrabo, Thésalo de Galieno, Hermágoras de Cicerón, Cicerón de Salustio, Orígenes de Hierónimo, Hierónimo de Rufino, Rufino de Donato, Donato de Prósper, y Prósper de Lupo. Pues en estos varones tan heroycos y en sus obras cupo corrección, los quales fueron lumbre del mundo, no es por cierto mucho que quepa en mí, sabiendo como sé tan poco”; cf. GUEVARA 1529, p. 55.

⁸¹ “Dize Salustio que se deve mucha gloria a los que famosas hazañas hizieron, y que no son dignos de menor fama los que en alto estilo las escrivieron. ¿Qué fuera del Magno Alexandro si no escriviera dél Quinto Curcio? ¿Qué fuera de Ulixes si no naciera Homero? ¿Qué fuera de Alcibíades si no le engrandeciera Xenophón? ¿Qué fuera de Ciro si no pusiera por memoria sus hazañas el philosopho Chilo? ¿Qué fuera de Pirro, rey de los epirotas, si no fuera por su coronista Hermicles? ¿Qué fuera del gran Scipión Africano si no fuera por las *Décadas* de Tito Livio? ¿Qué fuera de Trajano si no le fuera tan buen amigo el famoso [54] Plutharco? ¿Qué fuera de Nerva y Antonino Pío si no fiziera dellos memoria Phoción, el griego? ¿Qué supiéramos del gran ánimo de Julio César y de las grandezas de Pompeyo si no las escriviera Lucano? ¿Qué fuera de los doze Césares si Suetonio Tranquilo no hiziera el libro *De Cesaribus*? ¿Qué supiéramos de las antigüedades del pueblo hebreo si no fuera por el muy corregido Josepho? ¿Quién pudiera saber la venida de los longobardos en Italia si Paulo Diácono no la escriviera? ¿Qué supiéramos del ingresso y progresso y fin de los godos en España si el curioso Roderico no nos alumbrara? Por esto que hemos dicho pueden ver los lectores qué es lo que se deve a los historiadores, los quales a mi parecer dexaron de sí tan immortal memoria por lo que escribieron como aquellos príncipes por lo que hizieron”; cf. GUEVARA 1529, pp. 53-54. En relación a lo que afirma Aretino reenviamos en términos generales a las cuestiones al capítulo 2, en este contesto únicamente nos interesa señalar la aportación de LARIVALLE 2001, pp. 69-84, en relación a la función esencial del literato respecto a la creación artística del pintor; particularmente nos referimos a las referencias a la ostentación pública de dicha condición, como en el caso de la carta en la que recuerda el hecho que Rafael, Sebastiano del Piombo y Tiziano se han ceñido a su opinión o la en que

Quizá en este contexto de renovación radical de las estructuras de la corte del siglo XVI (con respecto a la más sencilla recuperación de la antigüedad llevada a cabo en el siglo anterior⁸²) tengamos que inscribir una carta dirigida a Alfonso de Valdés en la que Castiglione respondía al *Dialogo de las cosas acaecidas en Roma*⁸³. En ella encontramos desarrollados algunos de los elementos a los que acabamos de referirnos y una muestra de la envergadura que dicho proceso estaba alcanzando a nivel de interconexión europea. A pesar de estar dando una respuesta al *Diálogo* en el que se argumentaba la *providencialidad* del Saco de Roma⁸⁴, Castiglione no perdió, en esta ocasión, la oportunidad de reiterar conceptos estrechamente relacionados con la necesidad de justificar las actuaciones de los “contemporáneos” por medio de la continua referencia a los “antiguos”⁸⁵. Particular interés tiene la argumentada explicación de la importancia del *Diálogo* como género literario, que, debido a su origen platónico, era propio de las disputas académicas por su capacidad de afirmar conceptos mediante un sistema dialéctico, donde la negación se convierte en una parte fundamental del proceso destinado a lograr el

plantea su colaboración a Miguel Ángel (respectivamente en p. 71 y pp. 77-78). Vardizzotti por su parte se limita en su *Breve discorso intorno alla narrazione poetica* a sintetizar la función de la poesía respecto a la narrativa metiendo directamente en relación una de las diferentes tipologías de poesía –la oblicua– con las función de las obras de arte. Lo aclara exhaustivamente el siguiente parrafo: “La narrazion quasi obliqua è quella per la quale il poeta, non esso narrando né introducendo altri a narrar un fatto particolarmente secondo la forma dei primi due su detti esempi, né anco recitando o facendo recitar le cose nel modo terzo su detto ristrettamente, ma introducendo le materie dipinte con colori, o disegnate o scolpite o in alcun altro modo ricamate, le viene a dar da conoscere e sapersi non meno che se da lui o vero da altra persona da lui introdotta raccontate si fossero. La qual forma di procedere è molto bella, vaga, atta e tutta poetica”; en WEINBERG 1974, pp. 6-12.

⁸² Para los orígenes normativos de la cortesanía renacentista, cf. MARAVALL 1973, pp. 275-285.

⁸³ Se desconoce la fecha de la edición princeps del *Diálogo*, aunque ésta se coloque hacia 1541-1544, su difusión tuvo que ser anterior debido a que se tiene constancia de que la redacción fue de hacia 1527. De cualquier manera hacemos referencia a la primera ed. italiana publicada en Venecia 1545, debido a su rápida difusión (seis ediciones en pocos años; mientras que para su edición española utilizamos la editada por NAVARRO DURÁN 1994 a cuyo texto introductorio hacemos referencia para situar en su contexto histórico la correspondencia de Valdés, en part. pp. 19-23; las cartas de Alfonso de Valdés en CABALLERO 1875, pp. 287-475.

⁸⁴ CABALLERO 1875, pp. 123-124; MORREALE 1996, pp. 65-104.

⁸⁵ “E se mi diceste che voi [...] narrate il ragionamento di due che parlano in contraddizione l'uno dell'altro, dico che a noi altri ancora è nota la maniera academica dello scrivere in dialogo e che sappiamo che il costume de' platonici era sempre di contraddiré e non affermar mai cosa alcuna”; CASTIGLIONE 1528 en OSSOLA 1980, p. 15.

conocimiento y el saber. Además, la importancia de su razón de ser, la encontramos en la ya citada vinculación con la antigüedad. Planteado en estos términos, el *Diálogo* se convierte un verdadero género literario antiguo en su aplicación contemporánea. Unas argumentaciones, las de Castiglione, cuya importancia es necesario subrayar desde ahora, por la función del *Dialogo* como una de las dos formas literarias preferentes –la otra es la epístola– con las que se vino desarrollando el proceso de difusión de la imagen de Tiziano y de sus hazañas en el marco de la literatura artística contemporánea⁸⁶. Además, las afirmaciones de Castiglione determinan, de forma inexorable, la vinculación del *Diálogo* al mundo de la corte, a sus procesos autorreferenciales de exaltación individual y colectiva en relación con el mundo de los antiguos. Un concepto que, por otro lado, deja claro el propio Valdés, quién justifica la elección de este género en la esencia del mismo, que, por su pertenencia al mundo del Clasicismo, permitía encontrar el necesario equilibrio entre antiguos y modernos. Ser como ellos. O quizá expresado en otros términos, la voluntad de los modernos de sentirse y de parecerse lo más posible a los antiguos represente una de las claves fundamentales para entender las sociedades del Antiguo Régimen, sus modelos cortesanos y su producción literaria, poética e artística.

⁸⁶ Una visión sintética de la cuestión en PUPPI 1990, pp. 53-56.

1.4 EL ESTILO CORTESANO: IMÁGENES DE UNA REPRESENTACION SOCIAL

Lo que acabamos de referir no es otra cosa que el conjunto de definiciones que Eugenio Battisti definió como “estilo cortesano”⁸⁷, donde las imágenes tienen un papel primordial para precisar su identidad individual pese a lo residual de las dedicadas a la representación del espacio de la corte⁸⁸. Porque, si es cierto que Castiglione *describe* el cortesano y su forma de estar en la corte, así mismo es fácil comprobar que existen muy pocas imágenes de la corte y, de ellas, todavía son menos las que tienen una calidad sobresaliente en lo que se refiere a composición, estilo y contenido. Entre las más citadas (y utilizadas en los últimos años) encontramos la de un anónimo autor en la que se representan los festejos del 22 de agosto de 1549 en Binche con la presencia del emperador Carlos V, de sus dos hermanas, y del príncipe Felipe⁸⁹. Se trata de una imagen en la que toman forma realidad y ficción a la vez y de las que hablaremos detenidamente en el capítulo quinto. Por un lado, asistimos a un acontecimiento real, como confirmaría la descripción literaria del mismo narrada por Calvete de Estrella en su *Viaje Felicísimo*⁹⁰. Por otro lado, Calvete de Estrella ofrece al lector la

⁸⁷ BATTISTI 1980, pp. 255-271.

⁸⁸ BATTISTI 1980, part. pp. 261-263, donde, además, como ejemplo fundamental de dicho proceso se citan los retratos de Tiziano, responsable de crear un “decoro artificial” (la cita en p. 262).

⁸⁹ Entre las primeras referencias a estas imágenes VAN DER PUT 1939-1940, pp. 49-57.

⁹⁰ “Todo el desseo de la magnánima Reyna de Ungría era de festejar y dar todo plazer y recreación al Emperador y Príncipe, y assí por todas las maneras exquisitas que podía lo procurava y hazla, con continuos seraos y regozijos que cada noche se tenían en la real sala de palacio, lo qual dava ocasión a que de muchas partes viniessen a verlos, por ver obrar las grandezas de la Reyna María. Y assí estando las damas danzando, después de aver altíssimamente cenado, miércoles a veynte y ocho de agosto, entraron por una puerta del un testero de la sala quatro cavalleros muy bien armados, con cueras y manteos por encima muy largos de brocado pelo, aforrados en tela de oro, con capillas grandes y redondas guarnecidas de felpa blanca y negra. Trayan las celadas cubiertas de grandes penachos de colores, que casi no se parecían, y las vistas alçadas, y debaxo sus máscaras con barvas muy

clave de lo que podemos entender como la ficción cortesana, donde los acontecimientos tienen una fuerte caracterización teatral y literaria, hasta el punto de que, como recuerda el pasaje que acabamos de citar, los

crecidas. Cada uno d'ellos traya una dama por la mano, las quales también trayan máscaras y tocados muy estraños y antiguos de brocado pelo muy altos en punta, cubiertos de una toquilla blanca lista- da de plata que hazía detrás un trencado largo, lleno de oro y pedrería; venían vestidas de unas cotas o faldillas a la antigua de raso encarnado con tiras anchas de brocado pelo sobre ropas de brocado pelo, con unos pliegues en torno. Tenían las mangas muy angostas hasta el codo y de allí abaxo muy anchas. Eran cortas por delante y por detrás largas con falda, y guarnecidas de felpa blanca y negra. Traíanlas ceñidas con unos tafetanes blancos. La hechura de las quales era muy diferente de la que agora se usa, y assí lo eran los capatos conforme el vestido de terciopelo blanco, atados con cordones de oro. Venían detrás d'ellas dos mugeres como las otras quatro vestidas y dos cavalleros por guarda con máscaras de viejos, y ellos desarmados con ropas muy largas de tela de oro azul ceñidas y sombreros de lo mismo, todos en muy buena orden y dançando una dança alemana con tanto concierto y compás que era hermosa cosa de verlos. Y antes que acabassen, entraron por la puerta del otro testero, con dos atambores delante, quatro cavalleros armados, cubiertas las armas con cueras y mucetas de tela de oro con calcones de lo mismo; trayan las vistas caladas y grandes penachos en las celadas de colores. Los quales, sobre quitarles las damas para dançar a los otros quatro, se rebolvieron dándose muy fieros golpes de las espadas, y estándose combatiendo entraron por la puerta de la sala ocho salvajes muy bien armados, cubiertas todas las armas de tela de oro verde y amarillo a escamas. Trayan sus celadas con penachos de plumas muy menudas, y visto por ellos quán embevecidos estaban los caballeros en su batalla, tomaron las damas, queriéndolas llevar consigo. Grande fue la yra de los ocho cavalleros por ver tal atrevimiento, y todos conformes bolvieron a la demanda de las damas y fuéronse a los salvajes, a los quales no hallaron cobardes que luego començaron a herirse todos de las espadas de muy esquivos golpes, los unos por cobrar sus damas, los otros por no perderlas, y con esto herían con tanta furia que era cosa de maravilla, más que les prestó a los cavalleros su esfuerce, que allende estar cansados, los salvajes eran tales que no se dexaron vencer. Ya avía rato que se combatían, quando los salvajes se retiraron muy a su salvo, aviendo ya puesto los escuderos que travan a las damas, sin que nadie se lo estorvasse, sobre un rico carro cubierto de tafetán verde, hecho como quadriga antigua con quatro ruedas. Lleváronle quatro cavallos blancos, que ya lo tenían todo en orden a la puerta de palacio, y aunque era media noche se fueron con ellas a un fuerte castillo que estava una legua de Bins. Muy espantados quedaron todos de tan estraño hecho y del atrevimiento y gran esfuerce de los salvajes, y los dos cavalleros viejos, juntamente con los ocho, con gran angustia de sus coracones y muchas lágrimas se pusieron de rodillas delante del Emperador, Reynas y Príncipe, quexándose del agravio que avían recibido y suplicándole los mandassc castigar, o les diesse licencia para que ellos con sus parientes y amigos lo hiziessen y se vengassen de tan gran injuria y afrenta como se les avía hecho, y derribasscn el castillo, que ya sabían dónde los salvajes lo tenían, del qual salían por toda la comarca a hazer semejantes robos y insultos. Y el Emperador, visto quán justo era lo que pedían, no sólo les dio la licencia que pedían, mas aún les dixo que quería yr a ver cómo lo combatían. Y con esto se fueron todos a dormir para yr a ver el siguiente día el combate del castillo”; CALVETE DE ESTRELLA 1552, p. 343-344.

festejos se trasladaron del Palacio de Binche al Castillo de Mariemont con la intención de que la *ficción* de la representación fuera más realista⁹¹. De esta manera, Calvete de Estrella y el anónimo autor de aquella preciosa y pequeña obra de arte, cada uno por su parte, se hicieron cargo de inmortalizar la imagen más auténtica de la corte de la primera mitad del siglo XVI. Una imagen mediata, de la que resultan ser partes integrantes los calificativos cortesanos hasta el punto de llegar a convertirse en uno de los puntos de referencia fundamentales para la definición del “*imaginario manierista* o cortesano, de profunda influencia en las décadas venideras”⁹², y en el que se sintetizan “muchos de los aspectos de la cultura plástica del manierismo”⁹³.

Sin embargo, los grandes maestros prefirieron conformarse con la definición de un nuevo lenguaje artístico con características propias similares al del libro de Castiglione: la representación de la corte tiene que producirse en un marco de semántica formal e iconográfica genérica que pueda ser entendido sin problemas y por esta razón tuvo que desvincularse de una localización geográfica particular. El estilo se convierte en el instrumento fundamental para “representar” a la corte y a los cortesanos. En los retratos, junto a una búsqueda de una identidad fisonómica cada vez más representativa, se plantea la necesidad de unas referencias más genéricas (como en la imagen de las fiestas de Biche), en las que progresivamente se incrementan las alusiones al mundo clásico, a su lenguaje, a su iconografía y a sus fuentes⁹⁴. En este sentido, por ejemplo, en los retratos funerarios de los Médicis Miguel Ángel logró reducir las referencias a la identidad fisonómica para exaltar la grandeza de las proporciones y decoro, como confirma Niccolò Martelli en su carta de 1544, de manera que la inmortalidad de la identidad del retratado

⁹¹ Sobre el tema de la fiesta remitimos otra vez a DEVOTO 1960, pp. 311-328 y a CÁTEDRA 2000, pp. 93-117 por la vinculación del mundo caballeresco y su reflejo en las representaciones cortesanas del siglo XVI.

⁹² CHECA 1998, n.º 49, pp. 338-341.

⁹³ CHECA 1999, sobre la representación de la corte en el contexto de las fiestas de Binche, pp. 296-302, la cita en p. 301; sobre el mismo tema CHECA 2001, CXXXVII-CXLI.

⁹⁴ Para una visión general de las cuestiones relacionadas con la función del retrato en el mundo cortesano cf. CASTELNUOVO 1973, pp. 1035-1094.

no será otorgada por el parecido físico, sino por el equilibrio y la gracia de la propia obra de arte⁹⁵.

En este complejo contexto uno de los protagonistas de nuestro trabajo, Carlos V, tuvo, por su parte, que mediar entre sus exigencias de identificación personal y la semántica de las imágenes imperiales, así, si no pudo aceptar su primer retrato a la *italiana* pintado por Parmigianino⁹⁶, encontró en Tiziano al intérprete de su representación clasicista. Sin embargo, para lograr la imagen del emperador y la de su esposa, este pintor prefirió tomar como referencia el repertorio iconográfico propio de las monedas y de las medallas e, incluso, los elementos característicos derivados de tradiciones artísticas tan diferentes como la italiana y la nórdico-flamenca, optando, en ocasiones, a favor de estos recursos respecto a las sesiones de pose, como

⁹⁵ “Non tolse... il modello appunto come la natura gli avea effigiati e composti ma diede loro una grandezza una proportione un decoro una gratia uno splendore qual gli che più lodi loro arrecassero, dicendo che di qui à mille anni nessuno non ne potea dar cognitione che fossero altrimenti”; carta de Nicoló Martelli 1546, fol 46v, en BATTISTI 1980, p. 262. La necesidad de vincular el concepto de equilibrio y decoro de la imagen del retratado a su aspecto, o mejor dicho, al reflejo pintado de su retrato fue una constante en la corte de los Austrias, llegando a convertir las *galerías de retratos*, en una proyección específica de la dignidad de la dinastía y de sus allegados. Sobre estos temas véase SERRERA 1990, pp. 38-63 de especial manera en lo referido a la presencia de elementos alegóricos propios de lo sacro o de lo profano, junto a la búsqueda de la perfección en la búsqueda de la individualidad fisonómica de la persona real retratada (pp. 42-48); también es interesante la perspectiva de interpretación que FALOMIR 1998, pp. 203-227, ofrece para las *galerías de retratos* y en ellas los pormenores relacionados a la función del retrato individual de cada personaje. Posteriormente a estas propuestas, las interpretaciones de KUSCHE 1991 A, pp. 1-21; de KUSCHE 1991 B, pp. 261-283 de KUSCHE 1992, pp. 1-21; quedan relegadas al nivel de meras descripciones pese a su recuperación por la propia autora, en el más reciente KUSCHE 2003. Reveladoras parecen, en cambio, las aportaciones de EICHBERGER-BEAVEN 1995, pp. 225-248, sobre todo en lo que se refiere a las dinámicas genealógicas y a su representación político-visual de la imagen dinástica del príncipe, en contextos muy tempranos y cercanos al mundo flamenco más directamente vinculado con la formación del joven Carlos V.

⁹⁶ “Quando l'imperadore Carlo Quinto fu a Bologna perché l'incoronasse Clemente Settimo, Francesco, andando talora a vederlo mangiare, fece senza ritrarlo l'immagine di esso Cesare a olio in un quadro grandissimo, et in quello dipinse la Fama che lo coronava di lauro et un fanciullo in forma d'un Ercole piccolino che gli porgeva il mondo quasi dandogliene il dominio” como recuerda VASARI 1568, II, p. 235. Sobre la fuerte caracterización alegórica de la pintura finalizada hacia la mitificación imperial, merece la pena recordar las intervenciones de CHECA 1987, p. 39; GOULD 1994, p. 118, y finalmente FERINO PAGDEN 2000, p. 161.

comprobaremos más adelante⁹⁷. Incluso así, sus pinturas fueron apreciadas por la naturalidad de los rasgos y el semblante del retratado. Una naturalidad cuya referencia cultural quizá sea bastante distinta de la nuestra, debiendo colocarla en el marco cortesano, donde *natura* no correspondía a *realidad*, y donde la idealización clasicista quitaba protagonismo a las investigaciones sobre la fisiognomía, porque en los enunciados de Castiglione la fealdad correspondía a la maldad y, por esta razón, quedaba excluida de una corte, en cuya economía semántica lo bello se identificaba con lo bueno y a la vez con la proporción de los cuerpos⁹⁸. Unos conceptos desarrollados hasta el punto de llegar a ser planteados como sinónimos en relación al cuerpo humano⁹⁹ y ofreciéndose, de tal manera y por lo menos en parte, como una justificación de la función de sustitución que, especialmente en relación

⁹⁷ Nos referimos en concreto a la interesante tensión dialéctica entre las continuas alusiones de Vasari a las sesiones de pose llevadas al cabo por Tiziano y el proceso de realización del retrato póstumo de la emperatriz Isabel, basado en modelos y referencias ecfrásticas como comprobaremos en el capítulo tercero; mientras que para las citas de Vasari consideramos suficiente aludir a las incluidas en la vida de Tiziano y en la de Alfonso Lombardi: “Dicesi che l’anno 1530, essendo Carlo Quinto imperatore in Bologna, fu dal cardinale Ipolito de’ Medici Tiziano, per mezzo di Pietro Aretino, chiamato là; dove fece un bellissimo ritratto di Sua Maestà tutto armato, che tanto piacque, che gli fece donare mille scudi: de’ quali bisognò che poi desse la metà ad Alfonso Lombardi scultore, che avea fatto un modello per farlo di marmo, come si disse nella sua Vita”; “Essendo il detto imperador Carlo Quinto in Bologna e venendo l’eccellentissimo Tiziano da Cador a ritrarre Sua Maestà, venne in desiderio Alfonso di ritrarre anch’egli quel signore; né avendo altro commodò di potere ciò fare, pregò Tiziano, senza scoprirgli quello che aveva in animo di fare, che gli facesse grazia di condurlo, in cambio d’un di coloro che gli portavano i colori, alla presenza di Sua Maestà. Onde Tiziano, che molto l’amava, come cortesissimo che è sempre stato veramente, condusse seco Alfonso nelle stanze dell’imperatore. Alfonso dunque, posto che si fu Tiziano a lavorare, se gl’accommodò dietro in guisa che non poteva da lui, che attentissimo badava al suo lavoro, esser veduto; e messo mano a una sua scatoletta in forma di medaglia, ritrasse in quella di stucco l’istesso imperadore, e l’ebbe condotto a fine quando appunto Tiziano ebbe finito anch’egli il suo ritratto”, VASARI 1568, II, p. 810 y p. 177.

⁹⁸ “I brutti adunque per lo più sono ancor mali, e li belli buoni: e dir si po che la bellezza sia la faccia piacevole, allegra, grata e desiderabile del bene; e la bruttezza sia la faccia oscura, molesta, dispiacevole, e trista del male; e se considerate tutte le cose, trovarete che sempre quelle che son bone, et utili hanno ancora grazia di bellezza. Eccovi il stato di questa gran macchina del mondo, la qual per salute, e conservazione d’ogni cosa creata è stata da Dio fabricata”; CASTIGLIONE 1528, libro IV, p. 481; sobre este tema en relación con el *Cortesano* véase BATTISTI 1980, pp. 265-267.

⁹⁹ “In somma, ad ogni cosa dà supermo ornamento questa graziosa e sacra bellezza; e dir si pò che ‘l bono e ‘l bello, a qualche modo, siano una medesima cosa, e massimente nei corpi umani”; CASTIGLIONE 1528, libro IV, LVIII p. 435.

a las personas reales, el retrato despliega en el marco de la sociedad cortesana de antiguo Régimen¹⁰⁰.

Por medio de aquellos planteamientos iniciales de Castiglione, hemos llegado a la formulación de un sistema en el que no sólo, como acabamos de decir, lo bello y lo bueno tienen necesariamente que coincidir, sino que, además, su misma razón de ser, se encuentra en la proyección de la voluntad generadora de la divinidad absoluta, origen único de la naturaleza humana en su vinculación con el poder del príncipe y sus manifestaciones figurativas. Planteando de tal manera la corte y su representación como el espacio *natural* para el ser humano como criatura de Dios, entendido este último como el mayor de los artífices en cuya imitación tienen que esmerarse los poetas, según lo que llegó a escribir Lope de Vega en ocasión del certamen de 1605, organizado con ocasión del nacimiento de Felipe IV: “Que los príncipes son humanos, nadie lo puede dudar, pero la poesía debe de hacer su divinidad brillar”¹⁰¹.

¹⁰⁰ Sobre estas cuestiones en particular y la función del retrato en el Renacimiento en general, véase CAMPBELL 1990, part. pp. 190-202; mientras que sobre el desarrollo retrato por los artistas de corte WARNKE 1993, pp. 210-225. Sobre el mecenazgo específico de los Austrias, Carlos V y Felipe II, en el marco cortesano véase TREVOR-ROPER 1980, part. pp. 3-100 y STRONG 1973, pp. 85-104, ambos textos, demuestran, pese a tener su origen en el mundo anglosajón estar impregnados -en las líneas fundamentales de su desarrollo- de las características propias de aquel *estilo* cortesano al que se refería Eugenio Battisti en el texto que ya hemos citado anteriormente, cf. BATTISTI 1980, pp. 255-271. Finalmente nos interesa destacar, en este marco, un tema sobre el que volveremos en diferentes ocasiones a lo largo del capítulo 2: la vinculación dialéctica entre los retratos representados en pintura o escritos en versos en su específica función cortesana de representación de la memoria de las personas; sobre este tema véase SHEARMAN 1995, pp. 108-148 part. para el contexto veneciano las pp. 140-147.

¹⁰¹ Recogido en STRADLING 1989, p. 25.

1.5 TIZIANO, ARIOSTO Y LA ÉCFRASIS DE LOS SENTIMIENTOS

Uno de los elementos que podemos considerar como característico del *sistema cortesano* era su necesidad de indicar una serie de normas bastante bien definidas que vinculaban la conducta de vida del cortesano con la representación coherente de la misma en el marco de la corte. Todo elemento ajeno a este sistema y a esta concepción institucional quedaba inexorablemente excluido y destinado a un lugar apartado¹⁰². Así, la simple constatación de que hacia el siglo XV algunos pintores empezaron a reclamar para sí mismos y para su oficio una dignidad similar a la de los intelectuales, se convierte en un eslabón de importancia fundamental para entender la complejidad de las actuaciones de Tiziano Vecellio, sobre todo si consideramos que dicha condición era otorgada por el hecho mismo de acceder al sistema cortesano en calidad de intelectuales¹⁰³. Por otro lado, tiene un interés parecido el análisis de las relaciones entre los modelos cortesanos y la figura del pintor¹⁰⁴. En este sentido, aún siguen siendo ejemplarmente eficaces las anotaciones que hacía Carlo Dionisotti a propósito de la forma con la que, en las distintas ediciones del *Supplementum Chronicarum* de Iacopo Foresti, se desarrolla la presencia de los pintores y su papel

¹⁰² En lo que se refiere a las imágenes estos conceptos los explica de manera eficaz la interpretación del *Concierto Campestre* de Tiziano; cf. GENTILI 1988, pp. 15-30.

¹⁰³ El tema de emancipación del artista de la condición artesanal hasta llegar a la institucionalización de la misma en el contexto de las academias, presenta una bibliografía de enorme envergadura en su conjunto y en el particular. Por lo que se refiere a nuestras investigaciones nos parece necesario citar los estudios de KRIS-KURZ 1934; PEVSNER 1940; PANOFSKY 2006, pp. 312-364; HAUSER 1951, pp. 51-87; BAXANDALL 1978, pp. 15-44; DEMPSEY 1980, pp. 552-569; ROSSI 1980; WAZBINSKI 1987; KEMP 1979, 311-323; KEMP 1989, pp. 32-53; KRISTELLER 1990, pp. 179-193; WARNKE 1993; KANTOROWICZ 1995, pp. 17-38; AMES-LEWIS 2000.

¹⁰⁴ En este sentido cabe destacar como en la dedicatoria de su tratado artístico, a comienzos del siglo XVII, Federico Zuccaro a fin de resaltar su estatus social y los reconocimientos que les habían sido otorgados durante su vida profesional, antepone a su nombre el título de *Cavalier*, una circunstancia que evidencia hasta donde había llegado el proceso de evolución del papel de los artistas en el mundo cortesano; ZUCCARO 1607 p. 136.

específico en contextos extrapictóricos. El libro de Foresti es, además, relevante por incluir en sus páginas gran cantidad de nombres de hombres ilustres. Así, mientras que en la primera edición sólo aparece el de Giotto (Zotus), en la segunda, de 1503, se añade un largo apartado reconociendo los méritos artísticos de los contemporáneos que habían logrado alcanzar la misma fama que los antiguos, y sobre todo se nombran a Gentile y Giovanni Bellini y a Andrea Mantegna. A propósito de Gentile Bellini, el primero de los hermanos de ésta familia de pintores, Foresti, como subraya Dionisotti, se quedó impresionado por el hecho de que “fosse stato ufficialmente invitato a Costantinopoli e ne fosse tornato incolume e ben retribuito”¹⁰⁵. El pintor, que era el más celebrado retratista veneciano del momento, había conseguido gracias a su oficio entrar a formar parte de ese limitado número de hombres ilustres cuya memoria merecía conservarse: su nombre alcanzaba de esta manera el mismo nivel que el de los poetas. Era una de las primeras veces que esto ocurría y encontraba su reflejo en la literatura contemporánea.

Pocos años más tarde, en 1532, Ludovico Ariosto¹⁰⁶ se entretuvo cantando en los versos del *Orlando Furioso* a algunos de los pintores más celebrados por aquel entonces: Leonardo, Mantegna, Bellini, Dosso, Miguel Ángel, Sebastiano del Piombo, Rafael y, finalmente, Tiziano¹⁰⁷. Lo hace en una de las octavas más celebradas y famosas de su poema, por ser una de las primeras referencias literarias en las que aparece el nombre de Tiziano¹⁰⁸. A menudo se le recuerda como sólido punto firme para

¹⁰⁵ DIONISOTTI 1978, pp. 260-261.

¹⁰⁶ Sobre Ariosto y la pintura véase BAROCCHI 1970, pp. 388-405; BONNEFOY 2005, pp. 81-125; más en detalle en lo que se refiere a la realización de los retratos del poeta por parte de Tiziano véase CESARANI 1976, pp. 243-295, part. pp. 248-258. Además Cesarani detalla la correspondencia entre Giovan Maria Verdizzotti e Orazio Ariosti, nipote del poeta, sobre un dibujo original del pintor que debió de ser el modelo para el retrato grabado incluido en la edición de 1532 del *Orlando furioso* (p. 249).

¹⁰⁷ “Leonardo, Andrea Mantegna, Gian Bellino,/I due Dossi, e que ch’a par sculpe e colora,/Michel, più che mortale Angel divino,/Bastian, Rafael, Tizian che’onora/Non meno cador che quei Venecia e Urbino”; ARIOSTO 1532, canto XXXIII, p. 823.

¹⁰⁸ El primero en hacer referencia a esta octava como demostración de la amistad entre el pintor y el poeta es Giorgio Vasari: “Fece in quel tempo Tiziano amicizia con il divino messer Lodovico Ariosto, e fu da lui conosciuto per eccellentissimo pittore, e celebrato nel suo Orlando Furioso: /... e Tizian che onora /Non men Cador che quei Vinezia e Urbino”; cf. VASARI 1568, t. II, 809. Vasari encontró eco en el siglo siguiente en Carlo Ridolfi, quien

individualizar las vinculaciones entre el pintor y la corte de Ferrara, debido a la doble relación que tuvieron con aquella corte Ariosto y Tiziano¹⁰⁹. En realidad, siguiendo a Dionisotti a propósito de la complejidad de un "posible pero no probable" lazo de amistad entre los dos artistas a partir de 1516, nos parece oportuno precisar el abanico de cuestiones que dicha referencia del *Orlando Furioso* ofrece al estudio de la relación entre Tiziano y la literatura de su época¹¹⁰, especialmente en lo que se refiere a los parangones planteados por Lomazzo¹¹¹ o al uso

repropuso la referencia a la amistad entre Tiziano y Ariosto convirtiéndolo en un tópico que, además, certifica el valor de las dinámicas de afirmación cortesana en términos literarios, como confirman las palabras que siguen: "e mentre ei dipingeva [Tiziano durante sus estancias en Ferrara], era visitado da Messer Ludovico Ariosto, il quale conferiva con eso lui le compositioni, che andava tessendo del divino suo poema, trahendo da'suoi ricordi molte degne osservationi per le descrittioni de'siti e per le bizzarre delle livree, e per descrivere le bellezze d'Alcina, di Angelica, e di Bradamante in quello introdotte; poiche la Pittura fa l'officio di muta Poesia, e la Poesia di loquace Pittura; onde disse il Tasso per colui, che figurò la sua Girusalemme: *Muto Poeta di Pintor Canoro*. Avenido elleno un medesimo fine di rappresentare le humane attioni e gli effetti dell'animo, si che potevasi ben dire, che fossero accoppiati insieme Homero y Appelle; onde Hebe materia quel gran Poeta di commendare la virtù di Titiano, rassignandolo nel suo Furioso trà celebri Pittori di quel secolo"; RIDOLFI 1648, pp. 161-162. En lo que se refiere al tópico de Pintura como Poesía muda, que encuentra su origen en Simónides, reenviamos al fundamental estudio de LEE 1982, en part. pp. 13-22. Además, nos interesa destacar que, en el caso de Tiziano, se procede a la asimilación con el poeta y no al enfrentamiento retórico entre las diferentes disciplinas artísticas. En tal sentido merece la pena recordar la postura contraria defendida en el mundo tosco-romano, resulta ejemplar, en tal sentido, la postura que toman Miguel Ángel y los demás participantes en el *dialogo* sobre las artes de Francisco de Holanda, quien interpreta en términos de absoluta contraposición la relación entre los pintores y los poetas; cf. HOLANDA 2003, pp. 171-172.

¹⁰⁹ La relación de Tiziano con la corte estense encuentra sus referencias principales en el "Camerino de Alabastro" y en la actividad que allí desarrolló el pintor véneto; GOULD 1969, pp. 3-28; cf. BAYER 1998, pp. 27-54 y el conjunto de ensayos incluidos en la parte I de CAVALLI-BJÖRKMAN 1987, pp. 9-73.

¹¹⁰ Sobre estas cuestiones cf., DIONISOTTI 1978, pp. 349-357; ULIVI 1978, 339-363; PUPPI 1990, pp. 53-56.

¹¹¹ En primer lugar queremos subrayar la relación directa que se establece en el *Trattato* entre Tiziano Vecellio y Ludovico Ariosto, cuya forma de tratar la poesía se ha equiparado en múltiples ocasiones a la manera de pintar del maestro de Pieve di Cadore. Así, entre las equiparaciones de pintores y poetas que Lomazzo explica al afirmar que cada pintor ha tenido un genio similar y afín a un poeta distinto, Tiziano tiene la misma *variedad* que Ariosto; cf. LOMAZZO 1584, p. 183.

concreto de lenguajes afines¹¹² en un género tan significativo como el retrato¹¹³.

En primer lugar, y a pesar de tener que renunciar a proceder a un resumen completo de todo el poema de Ariosto, quizá sea importante detenernos en contextualizar el espacio literario -canto XXXIII- en el que el poeta se refiere a los pintores contemporáneos y subrayar el momento histórico de la cita, 1532, para que se pueda comprenderla en todo su alcance, tanto en el discurso general del texto, como por las repercusiones que tuvo en sendas obras literarias y sobre todo para sus protagonistas. A propósito de esta última cuestión sólo hace falta recordar que 1532 es una fecha de gran importancia para el desarrollo de la asimilación de la figura de Tiziano por medio de la literatura. Es por aquel entonces cuando, empieza a aparecer su nombre en la correspondencia cortesana de algunos de los principales personajes de la corte del emperador Carlos V¹¹⁴, quien, por otro lado, había sido retratado por el pintor ya en dos ocasiones muy próximas a aquel año¹¹⁵,

¹¹² Además, el pintor, según Lomazzo, debido a dicha afinidad ideológica, logró evidenciar su *facundia* y *ornamento* en el retrato que realizó del poeta, mientras que en el que hizo de otro escritor, Pietro Bembo, resaltó la *megestad* y el *ornamento*; cf. LOMAZZO 1584, p. 433.

¹¹³ En este contexto nos interesa resaltar la forma con la que, a fin de argumentar la necesidad de que los pintores busquen una coherencia interior propia del género del retrato, entre el sujeto retratado y la forma de hacerlo, Lomazzo elija como ejemplo de referencia la serie de los emperadores que Tiziano pintó para el duque de Mantua. De esta manera Lomazzo establecía el primado de la representación sobre la apariencia de la realidad, matizando un concepto de *naturaleza cortesana*, en el que lo bello y su equilibrio derivan, al tratarse de una creación pictórica, de la habilidad del pintor para encontrar una medida y una coherencia entre las distintas necesidades. “Primeramente adunque bisogna considerare la qualità di colui che si ha da ritrarre, et secondo quella dargli il suo particolare segno, che lo dia à conoceré, come si farebbe ad uno Imperatore la corona di lauro, come si vede osservato nelle statue antiche, et come ha giustamente osservato Tiziano ne’ Cesari ch’egli dipinse al Duca di Mantova con lauri appresso, et con bastón in mano che denotano il suo dominio, come lo denota ancora lo scettro, et le armi a la antica; ma con certa discrettezza per levar la bruttezza de l’habito, acciò sempre il ritratto resti bello”; LOMAZZO 1584, p. 432-433; BODART 1998 pp. 150-161.

¹¹⁴ Cartas de Rodrigo Niño a Francisco de los Cobos; en MANCINI 1998, nº 1-2, pp. 132-134.

¹¹⁵ Argumentos éstos en los que profundizaremos más adelante y a los que ahora aludimos de forma escueta, para señalar su importancia en este momento histórico, haciendo especial referencia a la primera versión de este cuadro perdido y a la del Museo del Prado donde el emperador aparece acompañado por su perro. Sobre estas cuestiones relacionadas con la creación de los primeros prototipos icnográficos del retrato imperial por parte de Tiziano véase las referencias pioneras de WETHEY 1971, pp. 9-11; WETHEY 1980, pp. 287-291;

como, por otro lado, tuvo que ser retratado con anterioridad a estas fechas el propio Ariosto.

Por estas razones debemos de matizar los problemas relativos a la contextualización de la octava dentro de un desarrollo constructivo más amplio del texto de Ariosto. Para ello debemos recurrir al análisis del canto anterior, el XXXII, que narra cómo se le permite a Bradamante entrar en la “fortaleza” donde pudo admirar unas paredes repletas de pinturas, de *nobilissima pintura* en palabras suyas¹¹⁶, algo que explica directamente la necesidad del autor de introducir los nombres de tantos pintores en el canto siguiente. Por medio de estos versos Ariosto activa una serie de relaciones entre la creación literaria y el arte figurativo muy significativas y dignas de ser puestas de manifiesto y, sobre todo, califica a la pintura como un arte *nobilísima*: episodio relevante, porque en las fechas que estamos tratando, no está todavía despejada la definición de la *Pintura* dentro del más amplio sistema de las artes y su correspondiente función. Ariosto añade, unas pocas líneas más adelante, que los ojos merecen ser alimentados como el estómago y consigue así reforzar la importancia de la experiencia visual en el mundo cortesano de la primera mitad del siglo XVI, confirmando cuanto hemos venido planteando hasta ahora.

Una experiencia a la que se reserva una atención especial y un espacio propio, como confirma la forma y las palabras con que se cierra el canto, donde, terminada la comida -real y visual- de los protagonistas, se reenvía el lector al canto siguiente para descubrir el resplandor de aquellas paredes a la luz de las velas¹¹⁷. No obstante, aún no hemos

HOPE 1980, pp. 78-80 y más recientes los estudios incluidos en TIZIAN VERSUS SEISENEGGER 2005, en particular nos referimos a las intervenciones de CHECA 2005, pp. 39-54; SCHÜTZ 2005, pp. 55-58; OBERTHALER, pp. 59-68.

¹¹⁶ “Bradamante, all’entrar con gli occhi scorre
e similmente fa l’altra donzella;
e tutte piene le superbe mura
di nobilissima pittura”; ARIOSTO 1532, cánto XXXII, p. 819.

¹¹⁷ “Finita ch’ella fu (che saria forse
stata più lunga, se ‘l decir non era
di cibare gli occhi, Bradamante sorse,
e sorse apresso a lei la messagiera.
Accennò quel signore ad un tal che corse,
e prestamente allumò molta cera,

llegado a encontrarnos con el “póetico recuento” de los mejores pintores contemporáneos ya citado con anterioridad, porque el canto XXXIII no se abre con ellos sino con sus precursores más antiguos y con la referencia a cómo, gracias a los escritores y a la palabra escrita, se ha conseguido perpetuar su memoria¹¹⁸. Estamos ante una forma directa de engrandecer a los pintores modernos, situándolos a la misma altura de los antiguos, cuya fama se ha convertido en eterna gracias no sólo a las pinturas sino, sobre todo, a la importancia de la difusión de la palabra escrita; una circunstancia literaria que certifica las deudas clasicista de Ariosto hacia los modelos de Plinio. Acto seguido, Ariosto procede a introducir unos versos muy hermosos a propósito de la *magia* de la pintura, es decir, la forma con la que la pintura consigue representar lo que no puede representarse por no haber acaecido aún¹¹⁹. Cabe destacar

che splendor fe' la sala in ogni canto.

Quel che seguí, dirò ne l'altro canto”; ARIOSTO 1532, canto XXXIII, p. 822.

¹¹⁸ “Timagora, Parrasio, Polignoto,

Protogene, Timante, Apollodoro,

Apelle, più di tutti questi noto,

e Zeusi, e gli altri ch'a quei tempi fôro;

di quai la fama (mal grado di Cloto,

che spinse i corpi e di poi l'opre loro)

sempre starà, fin che si legga e si scriva,

mercé degli scrittori, al mondo viva” ARIOSTO 1532, canto XXXIII, p. 823; se puede poner

en relación directa con PLINIO EL VIEJO 1988, XXXV-XXXVII.

¹¹⁹ “questi che noi veggian pittori, e quelli

che mille e mill'anni in pregio furo,

le cose che sono state, coi pennelli

fatt'hanno, altri sull'asse, altri sul muro.

Non però udiste antiqui, né novelli

vedeste mai dipingere il futuro :

e pur si sono istorie anco trovate,

che son dipinte innanzi che sian state.

Ma di saperlo far non si dia vanto

pittore antico né moderno;

e ceda pur quest'arte al solo incanto

del qual trieman gli spiriti de lo 'nferno.

La sala ch'io dicea ne l'altro canto,

Merlín col libro, o fosse al lago Averno,

o fosse sacro alle Nursine grotte

fece far dai demonii in una notte

quest'arte, con i nostri antiqui fenno

mirande prove, a nostra etade è estinta.

Ma ritornando ove aspettare mi denno

que en algunos de los versos Ariosto utiliza con consciente amplitud el término *retrato* a propósito de la representación figurativa de las *batallas*. Se trata de un indicador muy valioso a la hora de evaluar la extensión de dicha definición que, evidentemente, en la sociedad cortesana en la que se movían tanto Ariosto como el público de su poema debía de tener un valor de equivalencia o sinonimia relevantes. Quizá haya que entender dicha terminología relacionada con la necesidad de representar los acontecimientos de un determinado episodio bélico con una precisión descriptiva que, como ocurre con los retratos fisonómicamente fieles al original, permita no perder de vista la identificación certera del episodio en cuestión, sin confundirlo con otros similares. Además, las pinturas a las que hace referencia Ariosto tienen algo mágico que consigue adelantar acontecimientos, y que, de esta manera, supera la capacidad de los pintores antiguos y modernos y permite al poeta rememorar los principales acontecimientos militares italianos y facilita la posibilidad de hacer referencia a sus heroicos protagonistas hasta llegar casi a los tiempos contemporáneos y, en concreto, hasta el “Saco de Roma” de 1527. Este apartado del canto concluye con una última referencia a la capacidad sintética y educativa de la pintura y a la necesidad, en ocasiones, de acompañarla con explicaciones¹²⁰.

quei che la sala hanno a ver dipinta,
dico ch’a uno scudier fu fatto cenno,
ch’accese i torchi; onde la notte vinta
dal gran splendor, si dileguò d’intorno;
né piú vi si vedria se fosse giorno :
quel signor disse lor : - Vo’che sappiate,
che delle guerre che son qui ritratte,
fin al dí d’oggi poche ne son state;
e son prima dipinte, che sian fatte.
Chi l’ha dipinte, anchor l’ha indovinate.
quando vittoria avran, quando disfatte
in Italia saran le genti nostre,

potrete qui vedere como si mostre”; ARIOSTO 1532, canto XXXIII, pp. 823-824. Estas cuestiones planteadas por Ariosto las encontramos refrendadas por las afirmaciones de LARIVALLE 2001, en relación a la pintura que no se pudo pintar de la que habla Pietro Aretino.

¹²⁰ “questi che noi veggian pittori, e quelli
che mille e mill’anni in pregio furo,
le cose che sono state, coi pennelli
fatt’hanno, altri sull’asse, altri sul muro.

En su expresión poética Ariosto, no se limita a citar a algunos de los pintores más significativos de su época, sino que ofrece su interpretación viva de cómo la poesía puede aludir a la pintura sin convertirse en una écfrasis de la misma, situándose, así, en un horizonte diferente respecto a otros literatos y a sus estrategias cortesana, como, por ejemplo, Pietro Aretino en su celebre descripción ticianesca del atardecer en el Canal Grande¹²¹. De hecho, Ariosto, no siente la

Non però udiste antiqui, né novelli
vedeste mai dipingere il futuro :
e pur si sono istorie anco trovate,
che son dipinte innanzi che sian state.
Ma di saperlo far non si dia vanto
pittore antico né moderno;
e ceda pur quest'arte al solo incanto
del qual trieman gli spiriti de lo 'nferno.
La sala ch'io dicea ne l'altro canto,
Merlín col libro, o fosse al lago Averno,
o fosse sacro alle Nursine grotte
fece far dai demonii in una notte
quest'arte, con i nostri antiqui fenno
mirande prove, a nostra etade è estinta.
Ma ritornando ove aspettare mi denno
quei che la sala hanno a ver dipinta,
dico ch'a uno scudier fu fatto cenno,
ch'accese i torchi; onde la notte vinta
dal gran splendor, si dileguò d'intorno;
né piú vi si vedria se fosse giorno :
quel signor disse lor : - Vo'che sappiate,
che delle guerre che son qui ritratte,
fin al dí d'oggi poche ne son state;
e son prima dipinte, che sian fatte.
Chi l'ha dipinte, anchor l'ha indovinate.
quando vittoria avran, quando disfatte
in Italia saran le genti nostre,
potrete qui vedere como si mostre"; ARIOSTO 1532, cánto XXXIII, p. 838.

¹²¹ "A MESSER TIZIANO, Avendo io, signor compare, con ingiuria de la mia usanza cenato solo o, per dir meglio, in compagnia dei fastidi di quella quartana che più non mi lascia gustar sapore di cibo veruno, mi levai da tavola sazio de la disperazione con la quale ci posi. E così, appoggiate le braccia in sul piano de la cornice de la finestra, e sopra lui abbandonato il petto e quasi il resto di tutta la persona, mi diedi a riguardare il mirabile spettacolo che facevano le barche infinite, le quali piene non men di forestieri che di terrazzani, ricreavano non pure i riguardanti ma esso Canal Grande, creatore di ciascun che il solca. E subito che fornì lo spasso di due gondole, che con altrettanti barcaiuoli famosi fecero a gara nel vogare, trassi molto piacere de la moltitudine che, per vedere la rigatta, si era fermata nel ponte del

necesidad de describir con precisión lo representado en las mágicas pinturas contempladas por Bradamonte, sino que se limita a referir los aspectos más significativos de los episodios en cuestión, aquellos que además le interesaban para el desarrollo de la narración poética. Su estrategia de competición con la pintura, es de hecho, mucho más profunda que la de Aretino. De tal manera, a pesar de no hacer una *écfrasis* de pinturas concretas, Ariosto hace algo más significativo para nuestra investigación; algo que, además, tendrá una proyección en algunos literatos españoles: transformar su palabra poética y su narración en una *écfrasis de los sentimientos*¹²². Lo que expresa la poesía de Ariosto se configura como una construcción por imágenes de los sentimientos y de las pasiones representadas en las pinturas que observa

Rialto, ne la riva dei Camerlinghi, ne la Pescaria, nel traghetto di Santa Sofia e ne la casa da Mosto. E mentre queste turbe e quelle con lieto applauso se ne andavano a le sue vie, ecco ch'io, quasi uomo che fatto noioso a se stesso non sa che farsi de la mente non che dei pensieri, rivolgo gli occhi al cielo; il quale, da che Iddio lo creò, non fu mai abbellito da così vaga pittura di ombre e di lumi. Onde l'aria era tale quale vorrebbero esprimerla coloro che hanno invidia a voi per non poter esser voi. Che vedete, nel raccontarlo io, in prima i casamenti, che benché sien pietre vere, parevano di materia artificiata. E di poi scorgete l'aria, ch'io compresi in alcun luogo pura e viva, in altra parte torbida e smorta. Considerate anco la meraviglia ch'io ebbi dei nuvoli composti d'umidità condensa; i quali in la principal veduta mezzi si stavano vicini ai tetti degli edificii, e mezzi ne la penultima, peroché la diritta era tutta d'uno sfumato pendente in bigio nero. Mi stupii certo del color vario di cui essi si dimostrano: i più vicini ardevano con le fiamme del foco solare; e i più lontani rosseggiavano d'uno ardore di minio non così bene acceso. Oh con che belle tratteggiature i pennelli naturali spingevano l'aria in là, discostandola dai palazzi con il modo che la discosta il Vecellio nel far dei paesi ! Appariva in certi lati un verde azurro, e in alcuni altri un azurro-verde veramente composto da le bizzarrie de la natura, maestra dei maestri. Ella con i chiari e con gli scuri sfondava e rilevava in maniera ciò che le pareva di rilevare e di sfondare, che io, che so come il vostro pennello è spirito dei suoi spiriti, e tre e quattro volte esclamai: "Oh, Tiziano, dove sète mo?". Per mia fè, che se voi aveste ritratto ciò ch'io vi conto, indurreste gli uomini ne lo stupore che confuse me; che nel contemplare quel che v'ho incontrato ne nutrii l'animo, che più non durò la meraviglia di sì fatta pittura. Di maggio, in Vinezia, 1544"; cf. Pietro Aretino a Tiziano, Venecia, mayo 1544, en PROCACCIOLI 1990, nº 219, pp. 531-533; (parisina 1609, vol. III, p. 54v).

¹²² Un tema que toca CHECA J. 1988, pp. 743-751, al comprobar los lazos existentes entre Ariosto y Gracián en la particular función educadora desarrollada por el estudio de las *pasiones*: "Mas existe además una base ideológica común que condiciona la elección de los dos episodios y de algunos de sus motivos. Tanto Ariosto como Gracián tratan en sus obras el tema de la educación del individuo lograda a través del domino racional de las pasiones" (p. 744). Quizás podamos matizar lo que Checa define como educación hacia los términos de modélica ejemplaridad propios de la sociedad cortesana.

Bracamonte. Son las propias imágenes las que se convierten en metáforas de los sentimientos, como, por ejemplo, confirma la descripción del “Saco de Roma” y del sufrimiento que este acontecimiento generó, que citamos anteriormente¹²³.

En el lado opuesto, es decir en la vertiente pictórica de esta tensión dialéctica, Tiziano, hacia los años cincuenta del siglo XVI, realizó un importante número de cuadros de tema mitológico. Estas pinturas fueron definidas como “poesías” por su propio autor, por las personas que los recibieron, por las que los encargaron y, también, por aquellos que tuvieron la oportunidad de hacer algún comentario sobre las mismas¹²⁴. Se trata de un hecho muy importante y que tiene una gran vinculación con las cuestiones que acabamos de plantear en relación a Ariosto y su peculiar forma de entender el uso del recurso ecfrástico. Además, merece la pena detenerse sobre este asunto para hallar la compleja relación que vinculó al pintor con los modelos de afirmación social del *sistema de la corte* y, aún más, considerándolo como un indicio, por parte de Tiziano, de una toma de posición muy clara en el debate lingüístico y cultural de la época¹²⁵.

En primer lugar tenemos que reflexionar sobre el hecho de que la definición de estas pinturas como “poesías” presenta un cierto número de problemas en relación con la propia coherencia semántica entre forma y contenido: no cabe duda alguna, sin embargo, de que representa el deseo de vincularlas directamente al mundo de la palabra escrita. Dejando a un lado las interpretaciones específicas de cada una de las mitologías de Tiziano, podemos afirmar que, en términos generales, esos cuadros suelen plantear en su contenido narrativo un discurso coherente, entendido en términos de representación de la secuencia del proceso

¹²³ “Vedete gli omicidii e le rapine,
in ogni parte far Roma dolente;
e con gli incendi e stupri le divine
e le profane cose ire ugualmente.
Il campo de la lega le ruine
mira d'appresso, e 'l pianto e 'l grido sente;
e dove ir dovria inanzi, torna indietro
e prender lascia il suocero di Pietro; ARIOSTO 1532, canto XXXIII, p. 837.

¹²⁴ Carta de Tiziano a Felipe II, 19 junio 1559, en MANCINI 1998, n.º 129. pp. 246-247.

¹²⁵ Cf. capítulo 2.

causa-efecto, propio de las fábulas ovidianas¹²⁶. Lo que en otros términos Giovan Maria Verdizzoti contemplaría bajo la definición de narración recta¹²⁷. Se trata, en nuestra opinión, de lo más parecido en el campo de las artes figurativas a lo que acabamos de individualizar como *écfrasis de los sentimientos* a propósito de la peculiar manera de construir la *écfrasis* por parte de Ariosto. Sobre todo si consideramos válido parte del planteamiento propuesto por Yves Bonnefoy sobre la construcción del *Orlando Furioso* y su estrecha vinculación con la pintura veneciana en su peculiar manera de representar las imágenes cortesanas, entendidas como verdaderos cuadros parlantes en los que el poeta se hacía cargo de representar la esencia de los semblantes figurativos de los sentimientos¹²⁸.

Es en este contexto dialéctico en el que debemos de entender aquellos cuadros de Tiziano, que si bien se inscriben dentro del género pictórico propio de la mitología, plantean, aunque simplemente a través de su definición nominalista de *Poesías*, la necesidad de entender el gran alcance sintético de la pintura de Tiziano y, finalmente, nos introducen en un complejo horizonte dominado por las cuestiones vinculadas con la figura del pintor, con su promoción en el mundo de la corte y con la capacidad del artista para dejar una huella duradera de su posición social y de su trayectoria cultural. Uno de los objetivos últimos de este proceso era lograr que se olvidara la condición artesana de su oficio para evidenciar exclusivamente aquellos elementos que servían para

¹²⁶ Cf. PANOFKY 1992, pp. 141-174; GENTILI 1980, pp. 147-245.

¹²⁷ “La narrazione retta è quella per la quale il poeta racconta come da sé una cosa sì come ella fu, o come ad imitazione del vero egli la finge essere stata, dipingendo il tutto con parole e rappresentando e fatti e ragionamenti di persone, descrivendo luoghi, tempi, cose, persone diverse e, finalmente, tutto quello che gli piace d'introdurre intorno ad una sua proposta invenzione, che favola suol chiamarsi; come fa Virgilio nel primo libro della sua *Eneide*, nel quarto, nel quinto, nel sesto et in tutti gli altri seguenti a questi per la maggior parte di tutta quell'opera. Nella qual sorte di narrazione egli non è punto diverso dall'istorico o dall'oratore, eccetto ch'egli è differente da questi per la maniera di dire, *che è in verso con maggior e più licenziosa copia di figure, sì di sentenze come di parole, che non ha lo stile di questo o di quello, e per l'eccesso in qualità delle virtù e dei vizii, e di tutte l'altre cose che egli spiega e dimostra nelle azioni delle persone introdotte nel suo poema*; come sarebbe a dire una eccessiva fortezza, una eccessiva viltà, una eccessiva prudenza, uno eccessivo furore, amore, bellezza di luoghi o di persone, et altre cose di questa sorte per far nascer la meraviglia accessoria dei particolari”; cf. WEINBERG 1974, p. 8, la cursiva es nuestra.

¹²⁸ BONNEFOY 2005, pp. 89-91.

caracterizar su estatus de intelectual cortesano y, por esta razón, la continua y sistemática búsqueda de la asimilación del oficio pictórico al del poeta. Circunstancia que esboza una serie de referencias muy significativas a la hora de abarcar la forma con la que se promocionó la figura del pintor véneto en términos personales en el mundo artístico y literario de la corte española del siglo XVI y que se configura como el primer paso para entender las razones que llevaron a Tiziano a dibujar otras estrategias similares relacionadas, también, con la vinculación entre su actividad artística y la literatura. Lo que estamos planteando es, en otros términos, volver a leer la correspondencia de Tiziano bajo un nuevo enfoque: no simplemente como un conjunto de documentos que hablan de sucesos particulares, sino como si se tratara de un verdadero libro de epístolas. Algo que haremos en el siguiente capítulo y que encuentra sus raíces más hondas en el *Ut pictura poesis* horaciano.

Capítulo 2

Ut pictura poesis y el libro de “lettere” de Tiziano

Io non sono cieco ne la pittura, anzi molte volte e Raffaello,
e fra Bastiano e Tiziano si sono attenuti al giudizio mio,
perché io conosco parte de gli andari antichi e moderni”¹²⁹.

2.1 LAS CARTAS DE TIZIANO: DE DOCUMENTOS A LITERATURA

Las cartas de las que fue remitente o destinatario Tiziano Vecellio representan un conjunto documental de primera importancia a la hora de comprender y evaluar las características de su relación con los monarcas de la casa de Austria y, más en general el alcance de su presencia

¹²⁹ Pietro Aretino a Jacopo del Giallo, 23 mayo 1537, en ARETINO 1990 n° 49, pp. 202-203; (*parisina* vol. I, p. 132).

cortesana en España. Por esta razón debemos detenernos en comprender las características que contribuyeron a convertirlas en un conjunto tan singular y único en el particular contexto de la literatura artística del *Cinquecento*. De tal manera y pese a que Tiziano no fuera un literato¹³⁰, su correspondencia llegó a tener un éxito y una repercusión única entre los artistas y los tratadistas de los siglos XVI y XVII¹³¹, hasta formar importantes conjuntos editoriales en las centurias siguientes especialmente en el siglo XIX¹³² y convertirse en uno de los temas de

¹³⁰ Con estas mismas palabras hace más de una década, Gianfranco Folena iniciaba su sugerente ensayo sobre la *lingua de Tiziano*, en el que se estructuraba un discurso al que, con los debidos matices, las bases de este capítulo deben mucho; cf. FOLENA 1991, pp. 255-279, en part. p. 259.

¹³¹ Vasari, al recordar el episodio de la *Anunciación* enviada a Carlos V por sugerencia de Pietro Aretino, alude a una recompensa de 2000 escudos para el pintor. Se trata prácticamente de la misma cantidad que, aunque en una ocasión diferente, como a menudo ocurre con los relatos vasarianos, coincide, aproximadamente, con cuanto Felipe príncipe de Asburgo mandó pagar a Tiziano, confirmado de esta manera un conocimiento de la correspondencia ticianesca por parte de las fuentes vasarianas, aunque de forma aproximada; Cf. VASARI 1568, p. 811; MANCINI 1998, nº 82, 84-85, 87-89, pp. 205, 207, 209-210; Ridolfi por su parte transcribe los textos de los privilegios y algunas cartas, RIDOLFI 1648, pp. 180-181 y 185-191. Más en general, “La vida de *Titiano Vecellio da Cadore, Pittore e Cavalier*” incluida en las *Maraviglie del Arte* de Carlo Ridolfi plantea algunas interesantes cuestiones sobre la biografía y la actividad del pintor tanto en relación con su proyección literaria, como por su vinculación con los monarcas de la casa de Austria. Además en diferentes ocasiones ambas problemáticas se entrelazan convirtiéndose en referencias de gran importancia a la hora entender su trascendencia en los procesos de recepción del pintor en España, destacando en tal sentido la gran precisión en la mayoría de los datos materiales ofrecidos a lo largo de su texto, episodios y circunstancias de los que en muchos casos tuvo que tener conocimiento casi directo. Para la proyección literaria de los episodios de la vida de Tiziano y, también, sobre las fuentes de la misma véase PALLUCCHINI 1981, respectivamente pp. 79-80 y p. 87.

¹³² Entre los siglos XVIII y el XIX destaca el interés por incluir las cartas de Tiziano tanto en cojuntos dedicados exclusivamente a la edición de los epistolarios de artistas ilustres, destacando en tal sentido las publicaciones antológicas de BOTTARI-TICOZZI 1822-1825, I, nº CXX, p. 329; II, VI-VII, pp. 24-25; CXIX, p. 481 (aunque la primera edición se remonta a 1754-1788, iniciada por M. G. Bottari y continuada L. Crespi, la de mayor difusión y relevancia en términos historiográficos es segunda, llevada al cabo por S. Ticozzi y aquí citada); y de GAYE 1840, II, p. 369; III, p. 59, que reproduce en su antología los textos de las cartas y de las patentes conservadas por el Abad L. Celotti; hecho que confirma la categoría reservada a la relación entre Tiziano y los Habsburgo. En el mismo sentido debemos de interpretar la presencia de diferentes cartas en el marco del *Epistolario Español* 1870, t. II, nº 12-13, 20-23. No se trata de unos hechos asilados en el panorama de la erudición española, como confirman por un lado la precisa identificación de la peculiaridad de la relación epistolar entre Carlos V, Felipe II y Tiziano indicada por ZARCO DEL VALLE 1888; y por otro, la inclusión de algunas cartas en los estudios inventariales de BEER 1891. Al mismo

investigación más interesantes para los modernos historiadores del arte. Así, durante las últimas décadas, la historiografía histórico artística ha prestado progresivamente una mayor atención a las relaciones epistolares entre Tiziano y sus mecenas¹³³; haciendo especial hincapié

tiempo en Europa se estaban llevando al cabo estudios similares como los de VOLTELLINI 1890, 1892 y 1894, dedicados a los archivos vieneses en los que asoman referencias a la correspondencia entre el pintor y la corte de Ferdinando I; y, finalmente, los de CAMPORI 1874, BRAGHIROLI 1856 y 1881, donde se profundiza, también utilizando cartas y documentos, la relación de Tiziano con los Estenses y los Gonzagas. Tenemos que reservar un discurso a parte a la biografía que dedicaron al pintor CROWE-CAVALCASELLE 1877-1878, un volumen donde se recojen hasta 44 entre cartas y documentos, utilizados, además, de forma sistemática para la reconstrucción biográfica llevada al cabo por los dos autores.

¹³³ A lo largo del siglo XX la atención hacia las cartas de Tiziano se vino estructurando en una serie de intervenciones inauguradas por el texto de TIETZE-CONRAT 1944, pp. 117-123, [1989, pp. 279-300]; donde se plantea, a parte de un recorrido exhaustivo por la interpretación de la autenticidad de los documentos a mano de los estudiosos hasta la fecha, una proceso de interesante contextualización de los documentos como parte esencial del recorrido biográfico e artístico del pintor. Ya en esta fecha tan temprana se entendía perfectamente que aquellos documentos eran parte integrante del proceso de sedimentación de la figura de Tiziano en el mundo de la corte, en tal sentido, sigue siendo particularmente interesante comprobar la eficacia y la validez de las propuestas de la Tietze-Conrat en relación los reflejos de las ideas de los intelectuales cercanos a Tiziano en el proceso de redacción de sus cartas. En el contexto español la primera aportación científica -y quizás, desde nuestro punto de vista, la más representativa- se debe a Pedro Beroqui y tiene fecha de 1925 (BEROQUI 1925; 1926; 1927a), cuando empezó a publicar sus estudios sobre la presencia de Tiziano Vecellio en el Museo del Prado. En un primer momento en distintas entregas a lo largo de aquel año y de los dos siguientes en el *Boletín de la sociedad española de Excursiones*, hasta ver necesaria, ya en 1927 (BEROQUI 1927), la realización de un estudio monográfico completo donde reunir el fruto de sus investigaciones. A esta siguió en 1946 (BEROQUI 1946) una segunda edición *corregida y aumentada*, que es el texto al que nos iremos refiriendo a lo largo de las próximas líneas. Se trató de un acontecimiento de tanta envergadura en la historiografía sobre grandes maestros del Museo del Prado (cf. PORTÚS PÉREZ 1994, pp. 187-192). Tanto es así, que no dudamos en considerar los estudios de Beroqui la primera verdadera monografía con evidentes ambiciones científicas surgida en el seno del propio Museo y dedicada de forma exclusiva a uno de los grandes maestros cuyas pinturas podían contemplarse en sus salas. Prueba de nuestras afirmaciones se encuentra por un lado en analizar con cuidado la estructura del libro de Beroqui, verificando su extraordinaria modernidad, y por otro en detenerse en observar con atención crítica el abanico de las publicaciones de características parecidas editadas durante el mismo periodo cronológico. Elías Tormo, resumió las tensiones y las ambiciones del primer volumen de Beroqui (BEROQUI 1927, pp. I-X), comparándolas con las *Adiciones y correcciones al Catálogo del Museo del Prado*¹³³ del mismo autor (BEROQUI 1914-1917). Pese a aquella retórica introducción y las propias de Beroqui (p. 6), éste dio forma a una monografía, cuya metodología plantea una interesante postura crítica respecto a cuestiones técnicas y a algún que otro problema estético, para no hablar de su sistemático proceso de catalogación de los cuadros y de su sugerente manera de comparar originales,

copias y versiones en otros soportes, como el grabado. En este marco, uno de los aspectos más interesantes lo encontramos su continuo afán de presentar las comparaciones iconográficas de las obras de Tiziano con las de sus copistas e interpretes en los diferentes formatos. La distribución de los capítulos corresponde a un intento primordial de *contextualizar* la figura de Tiziano en el más amplio marco del mecenazgo de Carlos V y Felipe II, sin perder de vista en ningún momento la importancia absoluta del pintor véneto en la Historia de la pintura, como cuando, al referirse a los años de su juventud, no duda en compararlo con *nuestro* Goya. Entre los aspectos más importantes del libro de Beroqui cabe resaltar la extrema lucidez con la que expuso la complejidad del problema de individualizar la intervención del primer Tiziano en las obras de otros artistas, un argumento en cuyas estrategias retóricas y representativas incidiremos en nuestro trabajo. Además, nos interesa subrayar la importancia que desde el principio de la obra se otorga a la correspondencia entre Tiziano y los monarcas de la casa de Austria, verdadero instrumento de restitución histórica, capaz de cubrir un abanico de informaciones muy variado: de las relativas a los cuadros, a las biográficas sobre la edad de Tiziano y su fecha de nacimiento (p.3). Un punto fundamental en la trama del estudio de Beroqui lo encontramos en la clara percepción de la influencia del cadorino en la pintura del Siglo de Oro español y “particularmente en Velázquez” (p. 116). De igual importancia resultan ser las reflexiones sobre la manera de pintar de Tiziano y en particular aquellas referidas a su *última manera*, que en palabras de Beroqui se convierte en el “período de la escoba” (p. 125). Una década más tarde Eugenio Sarrablo Agualeles abarca la relación entre Tiziano y los monarcas españoles bajo el enfoque de las relaciones diplomáticas, de hecho y quizás si planteárselo, este hábil archivero, nos brinda, através de las continuas alusiones y de las documentadas citas directas, una primer indicio de la importancia de la correspondencia del pintor dentro del marco cortesano, propio al considerarlas instrumento esencial para la reconstrucción de las relaciones culturales entre España y Venecia en clave diplomática; cf., SARRABLO AGUARELES 1956, pp. 639-684, en particular sobre la correspondencia con Tiziano pp. 643-663. En la década siguiente una de las hispanistas francesas que mayor frecuentación tuvo de los archivos españoles, Annie Cloulas, inauguró la estación de los estudios dedicados exclusivamente a la publicación de los documentos conservados en los archivos españoles. Se trata del nucleo esencial de las cartas (unas noventa y nueve) del Archivo General de Simancas, corredatas, en este caso, de un sintetico y eficaz aparato de notas e referencias en grado de convertirlas en instrumentos útiles para la investigación; CLOULAS 1967, pp. 194-286. A Luigi Ferrarino, con la preciosa colaboración de Cesare Greppi, corresponde el merito de haber reunido las cartas de Tiziano conservadas en el Archivo de Simancas en un único volumen, que si por un lado aportó una importante contribución en términos de materiales para el estudio de la correspondencia entre Tiziano y sus mecenas españoles, por otro lado, se quedó incompleta por la escasez de aparatos científicos. Los mismos autores se hicieron cargo de añadir ulteriores documentos en el apéndice de otro volumen, dedicado a las correspondencias entre monseñor de Granvelle y un gran numero de artistas italianos; cf., respectivamente FERRARINO 1975 y 1977. En 1989 Clemente Gandini reunió la documentación recogida por Celso Fabbro y la editó, con sendos aparatos críticos, que de esta manera plantean importantes vínculos entre los documentos generados en diferentes contextos históricos y geográficos, con el fin de concurrir a un más preciso conocimiento de todos y cada uno de ellos en relación con Tiziano; FABBRO 1989. En 1998 se editaron dos volúmenes dedicados respectivamente a la correspondencia de Tiziano con la corte de Mantua y con la de los Austrias españoles. En

tanto en la importancia de las mismas para la reconstrucción de los contextos culturales que rodeaban al pintor, como evocando la significativa relación existente entre este método de correspondencia y el sistema de relaciones cortesanas fundadas en el intercambio de regalos¹³⁴. Además, con la finalidad de individualizar con precisión la autografía ideológica de las cartas de Tiziano, algunos especialistas se han

ambos casos nos encontramos frente a dos ediciones críticas que apuestan por otorgar a los documentos de archivo un papel preferente en la interpretación de los contextos históricos en los que se fraguaron las relaciones cortesanas de Tiziano, através de importantes aparatos críticos y la publicación integral de los documentos correlatos en la mayoría de los casos de los registros correspondientes en el caso que las referencias al pintor y a sus obras estén incluidas cartas de argumentos general; cf., respectivamente BODART 1998; MANCINI 1998.

¹³⁴ Para entender los conceptos relacionados con la función de reciprocidad planteada por el intercambio de dones y regalos en las sociedades arcaicas, sigue siendo de extrema utilidad MAUSS 1965 pp. 153-292 sobre todo cuando afirma conceptos tan cercanos a los expresados en el sistema del regalo diplomático “Il dono non ricambiato rende tuttora inferiore colui che lo ha accettato, soprattutto quando è accolto senza l'intenzione di restituirlo [...]. L'invito deve essere ricambiato, come la *cortesia*” (p. 267). Cuestiones análogas, pero aplicadas a las dinámicas de representación social de Tiziano y de su entorno en ZAPPERI 1990, pp. 39-48; particularmente me refiero a las afirmaciones relativas al complejo asunto de los beneficios eclesiásticos que el pintor querría lograr en favor de su hijo clérigo Pomponio de parte de los Farnesio, asunto del que queda rastro en su correspondencia con Pietro Aretino. Unos mecanismos ideológicos que definen para el papa una condición de singularidad tan significativa en grado de determinar la inversión de los normales procesos de mecenazgo, y que, quizás, podamos hacer extensible a personajes de la envergadura institucional de Carlos V y Felipe II: “L'arte somma dei ritratti che egli dipingeva [Tiziano] assicurava ai committenti un tale prestigio che nessuna grazia bastava a compensare. Ai Farnese questo calcolo non conveniva affatto e lo ribaltavano con la massima disinvoltura, perché per loro era vero proprio il contrario: non il prestigio dell'artista si riverberava sul committente, ma quello del committente sull'artista. Facendo il ritratto del papa e dei suoi nipoti, Tiziano aumentava di molto il suo prestigio e in conseguenza il prezzo dei suoi quadri per tutti gli altri committenti. Non c'era dunque bisogno di pagarlo, perché il compenso era implicito nell'onore che il rango elevatissimo del committente gli conferiva” (ZAPPERI 1990, p. 39). Se trata de un concepto del que, seguramente a su vuelta de la estancia romana, el propio pintor tuvo que estar perfectamente concienciado, hasta el punto de convertirlo en un punto de referencia esencial para entender sus actuaciones posteriores. En ellas, y sobre todo en el conjunto de aquellas que encuentran referencia escrita en algún documento escrito, podremos comprobar la absoluta sistematicidad de los mecanismos de autopromoción llevados al cabo por Tiziano a través de la ostentación del nivel absoluto de sus mecenas: el emperador, el rey católico, el papa. La actualidad y cercanía de estos mecanismos sociales podremos comprobarlos en este mismo estudio a propósito de unas afirmaciones de Pietro Aretino, quien explicita claramente la función social del regalo cortesano.

adelantado en un análisis comparativo de los documentos, matizando sus autorías materiales e ideológicas¹³⁵; precisando, finalmente, las características lingüísticas de la escritura del pintor. En tal sentido destaca la afirmación de Folena, que identifica en la escritura de Tiziano un nivel superior al que correspondía a un artista de su época¹³⁶, indicándonos, quizás, una de las claves de interpretación para la correcta contextualización de aquellos textos epistolares y de su función y permitiéndonos plantear en la propia figura del pintor el *motus* originario de la extensión de todas y cada una de sus cartas.

Lo que nos proponemos hacer en este capítulo tiene como objetivo prioritario constituir un estudio original relacionado con la importancia de todos estos aspectos y, sobre todo, enfocar correctamente la relevancia que supuso esta peculiar y única faceta de Tiziano para su misma autopromoción en vida suya. Al mismo tiempo, queremos demostrar que el conjunto de su correspondencia representó uno de los pilares imprescindibles para entender la recepción de su figura como artista y cortesano en el marco de la cultura escrita italiana, en tanto que logró convertir los diferentes episodios de su vida en tópicos literarios. De

¹³⁵ Para un cuadro general eficaz y sintético de los contextos literarios cercanos a Tiziano, especialmente en lo que se refiere a personajes como Bembo, Beazzano, Navagero, Aretino e Dolce véase DIONISOTTI 1978, pp. 259-270. Sobre la estructura lingüística de las cartas de Tiziano, a parte las reflexiones sobre la atribución de su autoría al pintor o a Pietro Aretino planteada por TIETZE CONRAT 1944, pp. 117-123, [particularmente 1989, pp. 280-289], nos interesa destacar las aportaciones de PADOAN 1990, pp. 43-52, quien se detiene en un pormenorizado estudio lingüístico y contextual, basándose en textos vinculados o dedicados a Tiziano, para intentar definir un razonable marco lingüístico en el que situar al pintor, y en un segundo momento comprobar dicho marco lingüístico en la producción epistolar del pintor. En tal sentido de particular relevancia resultan ser aquellos planteamientos que permiten comprobar el nivel de conocimiento del latín por parte del pintor y su constante afán para adecuar la escritura de sus cartas a los diferentes contextos a los que iban dirigidas. FOLENA 1991, pp. 255-279, plantea por vez primera un análisis que apuesta, a través de un proceso de análisis lingüístico-literario, evaluar las cartas de Tiziano bajo un enfoque de conjunto, considerándolas como parte de un proceso de creación literaria, cuya finalidad era la manifestación de la cortesanía de su extensor. De la misma importancia las reflexiones sobre el uso de un determinado léxico por parte de Tiziano, especialmente en lo que se refiere a la definición de conceptos pictóricos singulares: poesías, cuadro etc.

¹³⁶ Cf. FOLENA 1991, pp. 261-263, en particular la afirmación que “Tiziano mostra prestissimo di padroneggiare la lingua scritta, se non certo con la grammaticalità del Bembo, con una sicurezza che sorprende in un non letterato, secondo una prassi scrittoria di solito assai lontana dall’*usus* demotico veneziano dei documenti scritti coevi”, (p. 262).

muchos de ellos fueron protagonistas los monarcas españoles, una circunstancia que permitió a Tiziano introducirse por derecho propio en los procesos de elaboración de la cultura artística española del siglo XVI¹³⁷, siendo, por esta razón, uno de sus puntos de referencia a la hora de identificar la relación entre el pintor y el monarca en el marco cortesano. Por otro lado, la confirmación del papel de Tiziano y de su sedimentación en el contexto español, se encuentra refrendada por la literatura artística española de los siglos posteriores¹³⁸, donde la presencia de la correspondencia entre Tiziano y Carlos V o Felipe II es constante, siendo recogida por algunos de sus principales autores entre los siglos XVII y XVIII, como demuestran las diferentes perspectivas de interpretación planteadas por los textos de Vicente Carducho¹³⁹,

¹³⁷ No corresponde a nuestro trabajo fijar el papel del renacimiento de las artes en España a lo largo del siglo XVI, sin embargo, nos permitimos subrayar algunas cuestiones muy vinculadas al devenir de la figura de Tiziano. En primer lugar llama la atención el papel de pintor de retratos que Francisco de Holanda le atribuye en el listado de las *águilas* de los pintores modernos con que se terminan los *Dialogos de la pintura*; concepto reiterado en *Do pintar po lo natural*, al afirmar la destreza de Tiziano como pintor de retratos. Se trata de un primer indicio de los mecanismos dobles que se desarrollaron alrededor del artista italiano: por un lado la sedimentación de su aprecio artístico y por otro la constante vinculación con su papel de pintor cortesano, como confirma la sistemática referencia a su condición de retratista. Cf. HOLANDA 1548, p. 162; HOLANDA 1549, p. 191; para entender las referencias culturales de Holanda y su papel en el panorama del sistema clasicista hacia la mitad del siglo XVI véase DESWARTE-ROSA 1985, pp. 55-72, particularmente pp. 55-59.

¹³⁸ En tal sentido tenemos que interpretar la constante presencia y alusión a los honores recibidos por el pintor o a su correspondencia entre con Carlos V o Felipe II, dos aspectos que encontramos recogidos en los principales autores de biografías ticianescas a partir de mediados del siglo XVII.

¹³⁹ Es en las partes finales del libro de Carducho donde podemos comprobar que la presencia de Tiziano toma un protagonismo absoluto, casi incomparable con el de los otros pintores citados a lo largo del resto del texto. Empezando por el momento en el que el *maestro* recuerda el incendio de la galería de retratos del Palacio de El Pardo, donde, entre otros se perdieron sendos cuadros de Alonso Sánchez Coello, Antonio Moro y del mismo Tiziano. Entre ellos el *maestro* destaca el autorretrato del véneto, vinculando su imagen con la del rey Felipe II que el propio pintor había incluido junto a la suya. De esta manera Carducho admite la categoría de Tiziano como artista cortesano en grado de entender los deseos de su mecenas y secundarlos sacando de ello gran provecho personal y profesional, hasta el punto que su forma de vincular su imagen a la del monarca, se convirtió en un punto de referencia para los demás artistas, asimismo su arte, junto con la de otros maestros italianos del siglo XVI se había ya vuelto objeto de ocio cortesano entre los coleccionistas españoles de la primera mitad del siglo XVII: “Yo lo vi muchas veces [el Palacio de El Pardo], y siempre que se me acuerda me lastimo, no solo porque se consumieron las imágenes de hombres tan grandes, como por ser de la manos de los mejores que jamas hizieron retratos. Allí estaba el

Francisco Pacheco¹⁴⁰, Lázaro Díaz del Valle¹⁴¹, Jusepe Martínez¹⁴², José García Hidalgo¹⁴³, Antonio Asisclo Palomino¹⁴⁴ y, incluso, Juan Agustín

de Ticiano enseñándonos al del Rey Felipe Segundo: y fue así, que aviéndole embiado su Majestad a pedir su retrato, hallándose con su humildad indigno, que el mundo le hiciese caso a dél, se retrato en ese modo que te refiero, diciendo que este modesto lenguaje que el lugar ó estimación que se diese a aquella pintura, ó retratos, no era al suyo sino al de su Magestad [...]. Ciertó que me persuado que es así, y me consuelo; porque quando llegue de mi jornada, me llevaron una noche adonde vi que se tratava de pinturas, dibujos, modelos y estatuas, con muchas noticias de todos los originales de Rafael, Corezo, Ticiano, Tintoretto, Veronés, Palma y Basan y de otros famosos (de aquellos tiempos y destos) que ai en esta Corte, feriendo unas cosas con otras; y me holgué ver que se tratava dello, y se discurría con gusto grande, y mui científicamente con los mejores Artífices, que alli se hallavan, Cavalleros y Señores, gastando muy bueno ratos en este virtuoso divertimiento”. Cf. respectivamente CARDUCHO 1633, fol. 110v e fols. 140v-141r.

¹⁴⁰ Interesante resulta ser la transposición de las indicaciones de Vasari por parte de Pacheco, quien en pocas líneas consigue recoger los elementos esenciales de la condición cortesana de Tiziano: la categoría de sus mecenas, el valor de sus reconocimientos económicos, la importancia de aquellos honoríficos, haciendo, además, especial referencia al protagonismo del emperador Carlos V, quien se convierte en Alejandro Magno a la vez que su retratista en un novel Apolo. Lo podemos comprobar en los párrafos siguientes: “No menos honrada fue la persona del gran Ticiano de Acador y sus famosas obras, no faltando varón señalado o puesto de dignidad que no tuviese alguna pintura o retrato de su mano, por ser tan aventajado en esta parte. Retrató al duque Alfonso de Ferrara, a Federico Gonzaga, duque de Mantua, a Francisco María, duque de Urbino, al marqués del Vasto, al de Pescara, a Francisco Sforzia duque de Milán, a Antonio de Leiva, a don Diego de Mendoza, al Aretino, al Bembo, al Fracastorio, a Fernando Rey de Romanos, a su hijo Maximiliano, ambos emperadores, al papa Sixto IV, Julio II, Paulo III, hasta al emperador de los turcos Solimano y a la Rosa, su mujer, compitiendo cada cual en premiarle. Pero quine excedió a todos en la estima deste valiente artífice fue nuestro invictísimo emperador Carlos V. Premióle un mediano cuadro dos mil ducados, gustó que le retratase muchas veces, mandaba da cada vez mil ducados, no permitiendo jamás que otro lo pintase, como hizo Alexandro con Apeles, estimólo en tanto que le armó caballero, señalándole doscientos ducados en Nápoles. Hizo después muchas obras a nuestro católico rey Felipe II, que no quedando inferior a su padre en honrarlo, después de haberlo retratado, le dio otros doscientos ducados de renta, además de treientos que tenía de la Señoría de Venecia, y hizo tanta estima dél que colocó su retrato entre los de su real casa de Madrid. Y nuestro Felipe III, siguiendo el ejemplo de su padre y abuelo, quando se quemó la casa de El Pardo, años de 1604, donde perecieron en el fuego muchas pinturas originales, sólo preguntó por un cuadro de Ticiano, diciendo que importaba poco que se quemase lo demás”; cf. PACHECO 1649, pp. 147-148.

¹⁴¹ Lázaro Díaz del Valle incluye en su texto manuscrito dos cartas, la primera publicada por Ridolfi, tiene su referencia documental en el archivo de Simancas, RIDOLFI 1648, pp. 186-187; MANCINI 1998, nº 131, pp. 251-252. La segunda, publicada como inédita por Marías, es todavía de mayor interés por no encontrarse de ella rasgo documental alguno (razón por la que no fue incluida en nuestro estudio de 1998) y, en cambio, por estar entre las que publica Palomino, confirmando por otro lado las vinculaciones entre los escritos de ambos autores,

dato pasado desapercibido al interesante estudio de Marias; MARIAS 2003, p. 113; DÍAZ DEL VALLE 1656 [1933], pp. 346. PALOMINO 1715-1724, p. 379.

¹⁴² En ocasión de la realización del *Felipe II que ofrece el infante don Fernando a la Victoria*, Martínez alude a la existencia de una relación epistolar entre el monarca español y Tiziano: “Mandó de nuevo al Tiziano que le hiciera un cuadro de la misma grandeza de aquel que había hecho para el invictísimo Carlos V, suo amado padre, á caballo, y armado de todas armas, y en él pintase lo que por un diseño le remitiría. Mandó S.M. llamar a Alonso Sánchez, comunicándole su intento, y como había de hacer el diseño para enviarlo a Tiziano; y aunque se excusó todo lo posible nuestro Alonso Sánchez (con su acostumbrada modestia), hubo de obedecer, haciendo lo que S. M. le mandó de esta manera: S. M. retratado en pié, ofreciendo al cielo a su hijo primogénito, alzando los brazos: en la parte de arriba hay un ángel volando, que le presenta palma y corona, y abajo se descubre un país con unos moros postrados en tierra. Hecho esto, le mandó S.M. le retratara en acto de mirar arriba, algo retirado: hízolo así nuestro Alonso Sánchez, en un lienzo de poco más de tres palmos; mas la cabeza de la grandeza natural. Salió con excelencia y á gusto, no solo de S.M., sino de todo entendido: remitióse a Venecia, y visto del Tiziano la cabeza y dibujo, escribió a S.M. que pues tenía pintor tan excelente, no tenía necesidad de pinturas ajenas; respondióle que así creía; pero que se daría por bien servido lo hiciese de su mano, como lo hizo así”; MARTÍNEZ 1675 [1988], pp. 204-206

¹⁴³ El caso de García Hidalgo, pese a la sinteticidad de sus referencias a Tiziano, resulta ser de muy interesante, porque plantea dos cuestiones relacionadas directamente con el desarrollo de nuestro planteamiento de investigación. Por un lado recoge los conceptos esenciales del asiento cortesano de Tiziano, honores y recompensas por parte de Carlos V y Felipe II, vinculándolos al reflejo que los mismos tuvieron en la presencia literaria del pintor y en las *Vidas* de Vasari en concreto: “El Señor Emperador Carlos Quinto, la Llave de su Cámara a Berruguete; y la estimación que hizo de el Ticiano ocupa muchas páginas del Vasari [...]. Y en nuestros tiempos, el Señor Rey Felipe II, mandó se le diesse al Ticiano mil escudos por cada Pintura que le hiciese”; cf. CALVO SERRALLER 1991, p. 531 y p. 533.

¹⁴⁴ En tal sentido es interesante comprobar como Palomino no se limite a la publicación de algunas cartas sino que recoga el conjunto de los premios y honores recibidos por Tiziano por Carlos V y Felipe II, “De Michael Angel, y Rafael de Urbino, ya se ha dicho lo bastante; y así paso á el gran Tiziano Vecelio, cuya estimación es notoria, que está de mas todo encareciminetto, pues fueron casi innumerables los príncipes y señores que le honraron, y solicitaron alguna pintura ó retrato de su mano; pero quien más especialmente le honró, fue el invictísimo señor emperador Carlos Quinto, á quien retrató diferentes veces, y por cada retrato le dio mil escudos de oro, que en aquellos tiempos era más que ahora mil doblones; y finalmente le connaturalizó en España y Alemania, y le armó caballero de la espuela dorada, ciñéndole por su mano el estoque, y señalándole docientos escudos de renta en Milán; y otros tantos le señaló el señor Felipe Segundo, además de otros trecientos que tenia de la señoría de Venecia, que le hizo su patricio, de donde era natural, en la villa de Cador. En el retrato de Tiziano, hecho de su mano misma, que está en el museo del serenísimo señor el gran duque de Florencia, tiene puesto hábito de Santiago, y en otros retratos suyos de pintura y de estampa he visto lo mismo, que sin duda lo debió de obtener después de connaturalizado en España”; PALOMINO 1715-1724 [1795-1797 p. 173]; pp. 377-378 y p. 379.

Céan Bermúdez¹⁴⁵. Aunque se trate de un argumento ajeno a nuestro trabajo, merece la pena destacar, ya desde este momento, que el punto en común entre todos ellos se puede encontrar, esto es, en la función tópica que dan a las cartas y a los honores cortesanos de Tiziano. En el caso concreto de las cartas, nos interesa matizar que, en la mayoría de los casos en los que se recuerda su contenido, estas suelen recibir un trato diferente y superior a la simple consideración dada a los documentos relacionados con la vida de un pintor, reproponiendo de tal manera un esquema que se plasma en la literatura artística italiana de los siglos XVI y XVII.

Un detalle, este último, de fundamental importancia a la hora de medir la recepción de las cartas de Tiziano por parte de artistas y literatos y que puede entenderse de una forma concluyente a través de su comparación con la documentación relativa a Rafael de Urbino que recientemente ha editado John Shearman¹⁴⁶.

El aspecto de mayor interés lo encontramos en la escasa repercusión que tuvo la propia correspondencia del pintor de Urbino, en términos de difusión editorial, entre sus contemporáneos y a lo largo de

¹⁴⁵ El sistema de transformación de la actividad artística y de la presencia cortesana de Tiziano llega a su cenit por parte de Céan Bermúdez, quién se hace cargo de reconstruir una disputa entre Tiziano y diferentes cortesanos de Carlos V. La conclusión, por boca del emperador, es tan sintética cuanto elocuente, al afirmar que el pintor de Pieve di Cadore superaba con su arte a la nobleza de los muchos príncipes que rodeaban a monarca: “D. Cristóbal de Ontañón, ayuda de cámara de Carlos II, y sugeto muy conocido en la corte por su afición e inteligencia en la pintura, refiere en una declaración que dio a fines del siglo XVII sobre el pleyto del Soldado, un pasaje que no debemos de omitir. Dice, pues, que para cortar Carlos V una disputa que se había suscitado a su presencia entre los grandes de España y Ticiano, sobre la naturaleza del arte de la pintura, le mandó traer la tablilla y pinceles para retocar un quadro que estaba colocado sobre una puerta de la pieza en que se hallaban. Obedeció al momento, y expuso que sin andamio no alcanzaba a pintarle. Echó mano el emperador a una mesa que estaba inmediata, ayudándole los grandes a ponerla en el sitio proporcionado, y le dixo, *sobre esta alcanzareis*. Subióse el pintor sobre ella, y como tampoco alcanzase, tomando el Cesar el bufete por una esquina, le dixo *yo aré que alcanceis*; y añadió a los grandes que estaban al otro lado: *levantad, que todos debemos levantar a un hombre tan grande y tenerle en palmas y darle a esta sciencia y arte el ser emperador de todas*. No quedaron muy contentos los magnates, y desde entonces miraron con envidia y odio a Ticiano, ni faltó quien se atreviese a insinuar al Emperador quanto se notaba en la corte la familiaridad que tenía con el pintor prefiriéndole a los príncipes; a lo que respondió S. M.: *Hay muchos príncipes, y Ticiano es uno solo*”; CEÁN BERMÚDEZ 1800, pp. t.V, pp. 35-36.

¹⁴⁶ SHEARMAN 2003.

las dos centurias siguientes, lo que contrasta con el proceso de sedimentación que tuvieron los escritos de Tiziano o en los que se hacía referencia a sus obras o a los honores recibidos por el pintor véneto. Son unas diferencias que quedan todavía más marcadas si consideremos que gran parte de las citas más tempranas relacionadas con Rafael se vinculan más con sus obras pictóricas¹⁴⁷ o sus sonetos¹⁴⁸, que con su reconocimiento o su presencia cortesana. En particular en lo que se refiere a la *cortesanía* de Rafael, ésta queda relegada a las citas de Pietro Bembo en su epistolario, donde, además, se insiste más en la relación de amistad entre ellos dos y el grupo de amigos (Navagero, Castiglione, Beazzano) que les rodea, que en su actividad en la corte de León X¹⁴⁹. En la misma línea, cabe recordar que el conocido *Breve* de León X sobre las antigüedades en Roma, donde se otorga un papel fundamental a Rafael, no conoció otra edición que la de los escritos del ya citado Bembo hasta su reedición por Bottari en 1729¹⁵⁰. Entre las referencias más tempranas a escritos relacionados con Rafael encontramos las citas de las inscripciones en la “Stanza della Segnatura” de Bellori¹⁵¹, mientras que, para encontrar noticia de los apuntes de Durero al margen de los dibujos de los personajes de la *Batalla de Ostia*, presuntamente atribuidos a Rafael, tenemos que esperar la edición de Longhena del siglo XIX¹⁵². Algo parecido ocurre con la carta del propio Rafael a su tío Simone Ciarla de 1514, que se conoce por la edición de Richardson¹⁵³. En síntesis, como demuestra el ensayo introductorio de Shearman, el cénit del interés sobre la documentación vinculada con Rafael y sus

¹⁴⁷ En este sentido aludimos al soneto que Baltasarre Castiglione en 1513 dedica al retrato de Isabella Gonzaga de Rafael publicado en 1560; en SHEARMAN 2003, pp. 174.

¹⁴⁸ Los sonetos están entre las citas recogidas en LOMAZZO 1590, p. 58; en SHEARMAN 2003, pp. 130-143.

¹⁴⁹ En este sentido merece la pena recordar la carta del tres de abril de 1516 en la que se recuerda la excursión a Tivoli; Carta de Bembo a Bibbiena del 3 de abril de 1516, publicada por Bembo en 1546 (p.83), en SHEARMAN 2003, pp. 238-240. *Ibidem* más cartas del mismo argumento y tono pp. 240-245.

¹⁵⁰ *Breve* de León X, editado por Bembo en 1536 (X, li,) en SHEARMAN 2003, pp. 207-211.

¹⁵¹ BELLORI 1695, p. 26, en SHEARMAN 2003, p. 156.

¹⁵² LONGHENA 1829, en SHEARMAN 2003, pp. 218-220. Sobre este mismo tema se detuvo PANOFISKY 2006, pp. 363-364, prestando particular atención a la diferente postura ideológica hacia el concepto de originalidad de la autoría del dibujo existente entre el artista alemán y el maestro italiano.

¹⁵³ RICHARDSON 1722, pp. 257-259; en SHEARMAN 2003, pp. 180-184.

correspondientes ediciones se sitúa entre el siglo XVIII y el XX, con las únicas excepciones, entre los contemporáneos, de Bembo y pocos más.

En lo que se refiere a Tiziano podemos comprobar un panorama radicalmente diferente. A lo largo de su vida, el cadorino escribió y recibió alrededor de doscientas cartas¹⁵⁴, a las que sumamos todas aquellas en las que se cita su nombre o se menciona alguna obra suya directa o indirectamente, llegando de esta manera a superar con creces el umbral de los quinientos documentos. Se trata de un conjunto único que permite conocer al detalle la forma de relacionarse del pintor con sus mecenas, con sus amigos, sus acreedores, y con las más destacadas instituciones venecianas, italianas y europeas de la época. No obstante, para entender la complejidad del sistema epistolar de Tiziano debemos prestar atención a una gran cantidad de elementos que concurren para determinar esta particular condición. En primer lugar, hay que considerar que las cartas, tanto aquellas claramente autógrafas como las que tienen una mera función documental, pertenecen a un mismo conjunto ideológico, aunque no tengan la misma importancia desde el punto de vista literario, y, sobre todo, en la definición de la presencia del pintor en el marco del sistema cortesano. Así, por ejemplo, entre la carta que Tiziano dirigió desde Roma en 1545 al emperador Carlos V¹⁵⁵ y las minutas de pago expedidas por orden del príncipe Felipe a favor del pintor en 1551¹⁵⁶, existe una diferencia significativa: mientras que la primera ofrece más niveles de interpretación y numerosos puntos de reflexión, las segundas quedan relegadas al nivel de un simple instrumento documental, parecido o equivalente a un registro notarial; y, aunque se trate de un medio imprescindible para entender la atención concedida al pintor en términos económicos, no presenta más trascendencia que la de su valor como documento material testigo de un episodio concreto. Comprender esta diferencia equivale a dar un paso decisivo para entender las razones que convierten la correspondencia de

¹⁵⁴ Los conjuntos editoriales en los que, en la actualidad, se encuentran recogidas la totalidad de las cartas escritas por Tiziano, las que iban dirigidas directamente a él o más simplemente donde se le cita o se hace referencia a algunas de sus obras, son los ya citados volúmenes de FABBRO 1989, BODART 1998 y MANCINI 1998.

¹⁵⁵ MANCINI 1998, n.º 59, pp. 183-184.

¹⁵⁶ MANCINI 1998, n.º 84-85, 87-89, pp. 207-209.

Tiziano en un episodio fundamental para la afirmación del pintor como intelectual y cortesano.

2.2 TIZIANO VECELLIO, PIETRO ARETINO Y EL DESAFÍO ENTRE LOS RETRATOS PINTADOS Y LOS ENCOMIOS POETICOS

Pietro Aretino¹⁵⁷ y su vinculación con Tiziano representan uno de los puntos claves para entender el proceso de elaboración y redacción de las cartas del pintor, o mejor dicho de lo que ya podemos empezar a clasificar bajo la definición de un epistolario literario. En primer lugar podemos destacar que el escritor de Arezzo y sobre todo sus libros de *lettere*, cuya edición tipográfica, a cargo de la imprenta de Francesco Marcolini da Sabbio¹⁵⁸, simbolizan el modelo a imitar en términos

¹⁵⁷ Lo pudimos comprobar a través de los pormenores de su ascendencia intelectual en el proceso de elaboración y redacción de las cartas de Tiziano, así como lo encontramos planteados por los ya citados estudios de Erica Tietze-Conrat, Giorgio Padoan y Gianfranco Folena. No podemos tratar en esta sede la compleja función que desarrolló Pietro Aretino en la Venecia del segundo cuarto del siglo XVI, pero sí nos interesa señalar algunos textos que permiten reconstruir los elementos esenciales de aquel contexto: en primer lugar las biografías mayormente acreditadas sobre Aretino INNAMORATI 1962, pp. 89-104; CAIRNS 1985; LARIVALLE 1997; en relación a su presencia político-religiosa LABALME, 1982, pp. 119-132, el punto sobre las cuestiones aretinianas en relación sobre todo a las cuestiones religioso-devocionales DI MONTE-MOZZETTI-SARTI 1992, pp. 139-163; sobre su relación con las artes figurativas y Tiziano en particular SAXL 1989 [1957], pp. 148-159; GREGORI 1978, pp. 271-306; en lo que se refiere a la relación entre Aretino y el género del retrato FREEDMAN 1995, más en detalle sobre la utilización los retratos de Tiziano en la estrategia cortesana de Aretino, MOZZETTI 1996.

¹⁵⁸ La relación editorial entre Marcolini y Aretino representa, sobre todo por sus planteamientos ideológicos, un precedente significativo en términos contextuales, para entender el desarrollo del epistolario de Tiziano, según lo criterios que plantea el largo y exhaustivo ensayo de Amedeo Quondam, quien, a parte de detallar las complejas y a veces dialécticas relaciones entre Aretino y su editor, pormenoriza lo que son los ejes fundamentales que sobrevienten a la edición del epistolario del literato. Quondam define estos conceptos como *virtud* y *cortesía* y los considera necesarios a entrar en el círculos de relaciones epistolares establecidas por el literato, hasta el punto que, sobre todo aquellas cartas dirigidas a Aretino y que no reunían las citadas condiciones de virtud y cortesía, fueron excluidas de la edición literaria del epistolario, pese a los deseos de Marcolini. Éste, al no darse por vencido publicó alguna de ellas, una circunstancia que Aretino llega a definir como un verdadero robo; cf. QUONDAM 1980, pp. 75-115, en particular pp. 100-104. Por otro

ideológicos para la difusión del epistolario de Tiziano, justo en un momento que coincide -creemos que no de forma casual- con un período decisivo en la vida profesional del pintor, quien pudo, de tal manera, demostrar su sabiduría artística¹⁵⁹. En los casi veinte años que separan la edición del primer libro del sexto, editado póstumamente en 1557, Tiziano había dejado de ser el más importante y reconocido pintor de Venecia y uno de los más significativos del norte de Italia¹⁶⁰ para convertirse en el *primer pintor* de la corte de Carlos V y, posteriormente, de la de Felipe II, siendo, además, reclamado por el Papa y por los mayores príncipes de la época. En definitiva, son los años en los que el

lado, el problema de las imágenes en lo que se refiere a Marcolini, ha sido tratado por GENTILI 1980, pp. 117-125; una reconstrucción que nos sirve para afianzar, todavía más, las relaciones entre Tiziano, su mundo figurativo y el editor veneciano.

¹⁵⁹ Nos referimos en concreto a la perfecta coincidencia entre las estrategias llevadas al cabo por Tiziano y la edición italiana del texto de León Battista Alberti, *De pintura*, que fue editado en Venecia por los tipos de Gabriel Giolito de' Ferrari y traducido por Ludovico Domenichi, en 1547. Allí, Tiziano pudo encontrar refrendada en las palabras de uno de los más reconocidos arquitectos y teóricos del primer Renacimiento, la necesidad que el pintor fuera sabio en todas las artes liberales “Ma ben vorrei, che'l pittore fosse dotto, quanto possibile fosse, in tutte le arti liberali; ma soprattutto io desidero, che sia perito ne la Geometria”; concretando este concepto en una afirmación que parece definir con precisión el entorno de Tiziano y sus posibles deudas con los literatos que lo formaban: “Et perciò do questo consiglio, che un pittore studioso si faccia si faccia familiare, et amico ai poeti, agli oratori, et agli dotti, et letterati. Percioche da simili begli ingegni ne riceverà ornamenti ottimi; et sarà ancora aiutato in queste inventioni, le quali si vendicheranno ne la pittura la prima lode. Phidia pittore eccellente confessava d'havere imparato da Homero, in que maestà dipingere Giove. Così giudico ancora, che noi si faremo più copiosi, et più emendati leggendo i nostri poeti; pur che siamo più studiosi d'imparare che di guadagno”; cf., ALBERTI 1547, p. 37v y 38v; en relación a la actividad editorial de Giolito véase NOVO-COPPENS 2005 (sobre todo los dos primeros capítulos, donde se trata de sus múltiples colaboradores). Cabe destacar que, pese a no conocer el contenido de la biblioteca de Tiziano, parece razonable que el pintor tuviese de alguna forma contacto con el volumen de Alberti, en primer lugar porque su traducción se fraguó en un contexto editorial (Giolito/Domenichi) extremadamente cercano; en segundo lugar porque el hecho que el texto fuera en vulgar italiano permitía al pintor su lectura correcta (PADOAN 1990, p. 45; FOLENA 1991, p. 262).

¹⁶⁰ Para comprobar la evolución sistemática del nivel de las obras y de los mecenas de Tiziano a lo largo de la tercera y cuarta década del siglo véase HOPE 1980, pp. 73-108 bajo el enfoque de una reconstrucción histórico-contextual; ROSAND 1983, pp. 24-28, quien se hace cargo de plantear aquellas mismas cuestiones según los criterios propios del contenido de las pinturas y de su evolución iconológica, y, finalmente, NEPI SCIRÉ 1993, pp. 551-564, que recorre las dos décadas através de una sistemática comparación filológico-formal con la producción de sus contemporáneos.

pintor deja un horizonte cortesano local, para convertirse en el arquetipo de uno de los modelos ideales para el artista cortesano: Tiziano encarnó a lo largo de estos cuatro lustros la figura del *nuevo Apeles*¹⁶¹, como escribía su compadre Pietro Aretino en una conocida carta en la que, además, sugería al pintor la mejor forma de representar el retrato del emperador con ocasión de la victoria de Mühlberg¹⁶². Estamos en 1548, prácticamente hacia la mitad de la relación que vinculó a los dos artistas, y la carta a la que acabamos de aludir resulta ser una clave de extraordinario interés para medir la calidad y las repercusiones de la influencia de Aretino sobre Tiziano en el marco estrictamente artístico. Como es bien sabido, el pintor, hizo caso omiso de los consejos del amigo y no representó ninguna figura alegórica junto al emperador. De esta manera se manifestaba su intención de apostar, en la relación de mecenazgo con Carlos V, por un lenguaje de alusiones figurativas basado esencialmente en la dialéctica entre sus propios recursos pictóricos y los requerimientos impuestos por la definición de la imagen imperial¹⁶³. La cuestión en la que nos interesa profundizar ahora no es tanto en la del valor del cuadro como *icono de la historia del arte*, asunto que hemos tratado en otra ocasión¹⁶⁴, sino el hecho de que el pintor manifieste con tanta seguridad y en una ocasión tan señalada su independencia respecto a su amigo escritor e intelectual. Se trata quizá de un hecho menos aislado de lo que pueda pensarse en un primer momento. En efecto, sin poner en ningún momento en duda la importancia de los vínculos entre el pintor y Aretino, quizá haya llegado el momento de evaluar quién de los dos obtuvo una mayor ventaja en esta relación y en el intercambio recíproco de consejos. Si dejamos, por el momento, a un lado la cuestión fundamental de las precisiones con respecto a la identificación de la autografía de la cartas de Tiziano¹⁶⁵, no cabe duda de que el coprotagonista ideológico de las mismas puede

¹⁶¹ Sobre la sobreposición entre los tópicos vinculados a Apeles y la figura de Tiziano Vecellio véase GAGE 1981, pp. 1-26, part. pp. 14-17.

¹⁶² Pietro Aretino a Tiziano *Apelle*, Venecia, abril de 1548, en ARETINO 1990 n.º 498, pp. 819-820; (*parisina* 1607, vol. VI, p. 201v).

¹⁶³ Sobre estos temas CHECA 2001, pp. 43-71.

¹⁶⁴ MANCINI 2001, pp. 103-117.

¹⁶⁵ Asunto en el que no consideramos oportuno entrar, más allá de las amplias referencias a los ya citados estudios de TIETZE-CONRAT 1944, pp. 117-123, [1989, pp. 279-300] PADOAN 1990, pp. 43-52; FOLENA 1991, pp. 255-279, a los que acudiremos en cada caso.

identificarse con el propio Aretino, a quien es oportuno añadir algunos personajes muy próximos a ellos, como Niccoló Franco¹⁶⁶, Ludovico Dolce¹⁶⁷, Ludovico Domenichi¹⁶⁸ y Francesco Marcolini, todos ellos amigos del Tiziano, y sus familiares, como Orazio Vecellio¹⁶⁹ o Giovanni Maria Verdizzotti¹⁷⁰. Un conjunto de intelectuales y artistas que también tenemos que considerar vinculados a la redacción de las cartas. Sin embargo, a pesar de este papel, que de una u otra forma toda la crítica le reconoce, Pietro Aretino estaba preocupado, como ha indicado correctamente Padoan¹⁷¹, por los acontecimientos más recientes en el desarrollo del mundo cortesano, y, de manera especial, por las nuevas actitudes que los príncipes mostraban hacia los intelectuales. Unos comportamientos nuevos cuyo reflejo encontramos representado en las notables diferencias existentes entre los reconocimientos cortesanos reservados a un personaje como Pietro Bembo y los que se concedieron, pocos años más tarde, al mismo Aretino. Estamos ante una sola generación de diferencia que evidenció la necesidad por parte de los intelectuales/literatos de empezar a mentalizarse con la idea de tener que

¹⁶⁶ BRUNI 1977, pp. 52-67; PIGNATTI 1998, pp. 203-206.

¹⁶⁷ A la relación entre Tiziano y Ludovico Dolce dedicaremos una apartado de nuestro trabajo (cf. capítulo 3.8), en este momento, por lo que se refiere a los datos biográficos sobre el polígrafo veneciano DIONISOTTI 1970, pp. 534-535; ROMEI 1991, pp. 399-405; TERPENING 1997; y por lo que se refiere a su relación con el pintor véase BARNABEI 1978, pp. 307-337; ROSKILL 2000, pp. 3-82.

¹⁶⁸ D'ALESSANDRO 1978, pp. 171-208; PISCINI 1991, pp. 595-601.

¹⁶⁹ Sobre Orazio Vecellio véase ROY FISHER 1977, pp. 10-23; y para un panorama más amplio sobre las dinámicas familiares de los Vecellio, véase las tesis divergentes de PUPPI 2004, pp. 37-61; y HOPE 2007, pp. 27-39.

¹⁷⁰ Sobre la fundamental, y sin embargo poco investigada, relación entre Tiziano y Giovanni Maria Verdizzotti, véase FOLENA 1991, pp. 256-261; PUPPI 2004, p. 144, nota 188. Por otro lado, si llama la atención que Ludovico Dolce le incluya junto a nombre bastante más ilustre entre los más representativos literatos italianos del siglo XVI, se trata de un indicio significativo de la vinculación de ambos al mundo de Tiziano: “Molti. Il Bembo, il Sannazaro, l’Ariosto, il Pontano, il Fracastoro, il Vida. Lo Sperone, il Tasso, il Veniero, il Molino, il Gradinico, il Giustiniano, il Danese, il Verdezzotto e, molti altri”; cf. DOLCE 1565, p. 64.

¹⁷¹ Padoan explica de forma eficaz la extensión de los marcos de actuación de los artistas respecto a los literatos del Renacimiento, haciendo especial referencia a la migración de los contextos de devoción religiosa a los del mundo “laico” de la corte, sintetizado en el concepto de superación de la función del *libro* por parte del *retrato* pintado y por la inconfutable circunstancia que el libro de biografías de mayor importancia y éxito del siglo XVI, fueron las *Vidas* de Vasari, dedicadas por entero a artista figurativos y no a escritores; PADOAN 1990 p. 44.

competir en el ámbito cortesano con una nueva e inesperada presencia: la de los artistas y en especial la de los pintores de retratos, cuyas obras representaban una alternativa sólida y, sobre todo, material a las creaciones literarias y a la función encomiástica de sus dedicatorias. Así que, sólo tres años más tarde, quizá frente al imparable éxito del amigo, Aretino escribió una carta, no por casualidad, a Luis de Ávila¹⁷², comendador de Alcántara y uno de los cronistas oficiales del emperador, en la que explicaba, con su particular forma de contar las cosas, directa y a la vez rica en recursos retóricos, las razones y los peligros de una mutación genética del espacio cortesano hasta el punto de añorar el no haber perseguido un camino más vinculado a las jerarquías eclesiásticas¹⁷³. En otros términos, estamos ante un verdadero grito de alarma frente a la progresiva sustitución -en algunos sectores concretos-

¹⁷² Luis de Ávila y Zuñiga fue uno de los literatos más cercanos al emperador, quien le encomendó diferentes y delicadas misiones diplomáticas relacionadas con lo preparativos del Concilio de Trento, gozando de su más completa confianza. Se encargó asimismo, y bajo la directa supervisión de Carlos V, de redactar la crónica de “oficial” de la campaña de Alemania, pormenorizando las empresas del Cesar y los diferentes acontecimientos militares. Su texto, pese a una primera y complicada edición de 1548, se convirtió, en un verdadero éxito editorial, encontrando rápidas traducciones e impresiones en diferentes idiomas, destacando la versión de Zaragoza de 1551, por la calidad de las xilografías que la ilustran, las contemporáneas traducciones al latín y al francés (Amberes 1550), la alemana del año 1552 (Wolfenbüttel, 1552), cuando también se edita la versión corregida y sistematizada en Venecia por los tipos de Francesco Marcolini; sobre las diferentes ediciones de los *Comentarios de la Guerra de Alemania*, véase MÉNDEZ APARICIO 1993, n°645, pp. 234-235; mientras que para las relaciones entre el texto, su autor y las artes figurativas véase MANCINI 2000, n°284, p. 494.

¹⁷³ “Or lasciassi andar lulio Cesare, che traboccato ne l'acque, piú stima fece dei suoi comentarij nel caso che di se medesimo in pericolo, e parliamo che dal *parerci esser gloriosi solamente nel quanto si scorge ne gli occhi, deriva che i Principi si diletano piú de i ritratti d i volti che de i registri de i fatti, come fusse maggiore la importanza de la effigie che la eternità de la memoria*. I cori de gli uomini debbono eleggersi per medaglie i magnati e i libri de gli scrittori per istatue, che invero chi dipinge e intaglia figura la sembianza de le membra e del corpo, e chi scrive e compone esprime gli affetti de la mente e de l'animo. I simulacri e le tavole permangono ne i luoghi stabilitogli in grado, e i volumi e i poemi passano in ogni parte col voló. Quali colossi d'argento e d'oro, non che di bronzo e di marmo, pareggiano i capitoli in cui ho scolpito lulio Papa, Carlo Imperadore, Caterina Regina e Francescomaria Duca ? In essi, che hanno il moto col sole, si tondeggiano le linee de le viscere, si rilevano i muscoli de le intenzioni e si distendono i profili de gli affetti intrinsechi. Si che cedano le cose de la vita a gli interessi del nome. Ora, esclamando, concludo che *s'io avessi predicato Cristo nel modo che per me si é laudato Cesare, avrei piú tesori in cielo ch'io non ho debiti in térra!*”; Pietro Aretino al comandator d'Alcantara, Venezia, agosto 1551, en ARETINO 1990 n° 627, pp. 978-981; (parisina) vol. VI, pp.3v-5v.

de la función de los intelectuales por las obras de los pintores: Aretino quiso destacar que estos últimos no podían representar nada mas que los semblantes, los rasgos exteriores, mientras que los literatos disponían de la palabra escrita y con ella de la posibilidad de profundizar dando a conocer los sentimientos y las razones de las cosas. En palabras de Aretino, era a los hombres de letras a quienes correspondía el primado en la traducción de los *affetti* para celebrar retóricamente a los príncipes¹⁷⁴.

¹⁷⁴ Sobre el desarrollo general de la relación entre encomios pósticos y retratos pintados en el Renacimiento italiano remitimos a SHEARMAN 1995, pp. 148. En términos más específicos nos interesa analizar la reivindicación de Aretino hacia la herencia de Petrarca y de su retrato de Laura de Simone Martini. En ella, pese a que, en realidad, los versos de Petrarca elogian, pintor, retratada y retrato; se plantea una situación muy diferente respecto a la que estamos precisando hacia mediados del siglo XVI, principalmente el lo que se refiere a la diferencia entre el retrato literario/poético y el retrato pintado, como se puede entender por los sonetos siguientes (LXXVII-LXXVIII) y de las consideraciones planteadas por Amedeo Quondam sobre esta cuestión:

“Per mirar Policeto a prova fis
con gli altri ch'ebber fama di quell'arte
mill'anni, non vedrian la minor parte
de la beltà che m'ave il cor conquiso.
Ma certo il mio Simon fu in paradiso
(onde questa gentil donna si parte),
ivi la vide, et la ritrasse in carte
per far fede qua giù del suo bel viso.
L'opra fu ben di quelle che nel cielo
si ponno imaginar, non qui tra noi,
ove le membra fanno a l'alma velo.
Cortesia fe'; né la potea far poi
che fu disceso a provar caldo et gielo,
et del mortal sentiron gli occhi suoi.

...

Quando giunse a Simon l'alto concetto
ch'a mio nome gli pose in man lo stile,
s'avesse dato a l'opera gentile
colla figura voce ed intellecto,
di sospir' molti mi sgombrava il petto,
che ciò ch'altri à piú caro, a me fan vile:
però che 'n vista ella si mostra humile
promettendomi pace ne l'aspetto.
Ma poi ch'i' vengo a ragionar col lei,
benignamente assai par che m'ascolte,
se risponder sapesse a' detti miei.
Pigmalion, quanto lodar ti dêi
de l'immagine tua, se mille volte

No es casual que tan dramática reflexión vaya dirigida a un exponente de primer plano de la corte de Carlos V, y que, además, fue el responsable de la narración “oficial” de las gestas del emperador en Alemania, editadas en Venecia y por Giolito¹⁷⁵. Así pues, redefinido el contexto específico de la carta aretiniana, cabe entender en ella dos niveles de interpretación: el primero que individualizaba en la figura de Luis de Ávila la figura del intelectual orgánico y cercano al poder representado por el Cesar Carlos; el segundo, que miraba a la corte imperial para atribuirle, quizá, parte de la responsabilidad en la mutación genética del sistema cortesano, sobre todo por lo que podemos poner en relación con el desarrollo de la función de la imagen figurativa en términos de proyección clasicista, a través del papel desarrollado por los pintores de retratos entendidos en la acepción más amplia del término¹⁷⁶.

n'avesti quel ch'i' sol una vorrei”; PETRARCA 1979, 77-78, pp. 136-137; sobre la peculiar representación efrástica de Laura llevada al cabo por Petrarca y su conversión en uno de los tópicos fundacionales del Clásicimo, cómo comentábamos anteriormente véase QUONDAM 1991, pp. 291-328; sobre la relación entre la poesía y la pintura en Petrarca según el planteamiento de Dolce véase LEE 1940, p. 197-197, nota 6.

¹⁷⁵ Cf. DOLCE 1561, donde además es particularmente interesante subrayar la recuperación del grabado de los años cincuenta de Enea Vico, en cuanto modelo iconográfico eficiente para la representación del emperador; sobre este tema específico en relación con Dolce y el grabado ilustrativo véase ZAPPELLA 1988, vol. I, p. 237 y vol. II, il. 91; MANCINI 2000, nº 300, p. 511.

¹⁷⁶ En tal sentido tenemos que entender también la promoción el conjunto de las obras que sirvieron a Carlos V, para retratar a sus azañas bélicas, nos referimos a aquellas “crónicas figurativas” que son los tapices de la serie de Túnez; sobre este tema cf. DESWARTE-ROSA 1998, pp. 77-13; particularmente nos referimos a aquel singular proceso llevado al cabo en ocasión de la campaña de Túnez de 1535, cuando, junto con los cronistas Felipe de Guevara y Alonso de Santa Cruz, viajó a Afria el pintor flamenco Jan Cornelisz Vermeyen. La finalidad de la presencia de éste último era de *retratar* “como testigo directo” los lugares y los acontecimientos. Un mecanismo de representación que no se quedó aislado y que tuvo su réplica en la posterior campaña de Alger de 1541, cuando el encargado de la crónica figurativa fue Cornelis Antonisz. En este marco general, parece evidente que los problemas planteados por Aretino en la dialéctica entre intelectuales y *retradores* (bajo cuya definición incluimos los pintores de retrato entendidos como principales responsables de la representación figurativa del mundo cortesano) mire principalmente hacia los modelos que se estaban fraguando en la corte imperial entre los años posteriores a la coronación de Bolonia y las grandes campañas del Cesar contra todo tipo de infieles y herejes (Túnez, Alger, Mühlberg); en lo que se refiere al estudio pormenorizado de los acontecimientos “africanos” y a su representación remitimos al texto “PINTURAS TEJIDAS” La guerra como arte y el arte de la guerra en torno a la Empresa de Túnez (1535); de próxima publicación, cuyo autor, Juan Luis González García, amablemente nos ha permitido leer su manuscrito, ahora publicado en GÓNZALEZ GARCÍA 2007, pp. 24-47.

En este sentido merece la pena recordar que, si a Tiziano se le reconoció el título de *primer pintor* de esa corte, no tenemos constancia de un escritor que haya recibido el mismo tratamiento. Además, es en la corte de Carlos V donde los hombres de letras fueron dejando progresivamente espacio a los funcionarios y a los nobles en el desarrollo de las funciones políticas y diplomáticas. Un grupo de personajes, los aristócratas, que por distintas razones se mostró más proclive en convertirse en coleccionistas, a imitación del monarca y más tarde de su hijo y heredero, que en tomar las riendas de una elaboración literaria cuya función principal hubiera sido la de afirmarse como intelectuales activos, frente a la idea de ser tachados de creadores materiales de las obras de arte. Aunque nos encontremos con casos aislados de aristócratas/intelectuales y quizá autores literarios, como Diego Hurtado de Mendoza¹⁷⁷, Juan de Valdés, Alfonso de Valdés¹⁷⁸, Antonio de

¹⁷⁷ Sobre Diego Hurtado de Mendoza además de las clásicas aportaciones de GONZÁLEZ PALENCIA-MELE 1941-1943 (donde destacamos los apartados vinculados a su relación con Aretino, pp. 171-173); SPIVAKOVSKY 1970; para matizar sus relaciones con Tiziano y el contexto veneciano, MANCINI 1998, pp. 28-34, y el más reciente BASSEGODA Y HUGAS 2000-2001, pp. 205-215, y, por otro lado, para entender la vinculación de su faceta literaria, fuertemente influida por la prosa y la poesía italiana de la época, véase en relación a su biblioteca HOBSON 1999, pp. 70-91; mientras para lo que corresponde a su actividad literaria DIEZ FERNÁNDEZ 1989 y las recientes aportaciones de MOYA 1997, pp. 27-29 sobre todo en lo que se refiere a su creación poética en castellano, como demuestran sus notas manuscritas a las poesías de Garcilaso de la Vega.

¹⁷⁸ Sobre los hermanos Alfonso y Juan de Valdés véase MARTÍNEZ MILLÁN 1976; DONALD-LÁZARO 1983; MESSEGUER FERNÁNDEZ 1957, pp. 369-394; la obra completa de ambos se encuentra respectivamente en ALCALÁ GALVE 1996 y ALCALÁ GALVE 1997. Sobre el uso del diálogo como instrumento literario en Alfonso de Valdés VIAN HERRERO 1994; para la función de su escritura en el marco de la crisis de los años treinta véase NAVARRO DURÁN 1999, pp. 17-23; en relación su entorno cultural merece la pena recordar el texto pionero de PREZZOLINI 1938, pp. 26-36, donde se pone el acento sobre su relación con Castiglione, matizando sobre todo las diferentes actitudes hacia la concepción de la corte y su sistema de representación social en el marco romano (part. pp. 34-34). Sobre el uso sistemático por parte de Juan de Valdés de las cartas como instrumento de relación y presencia en el marco cortesano ALCALÁ GALVE 1997, pp. 933-1007; sobre el uso del diálogo por Juan de Valdés LERNER 1983, pp. 145-150 por su paralelismo con la contemporánea producción italiana y, especialmente en las similitudes funcionales con los *dialogos* en materia artística “El texto que nos ocupa, revelará más bien el gusto, los intereses, el saber de los personajes” (p. 146); más en general sobre su estimación literaria PÉREZ PRIEGO 1997, pp. 135-152, mientras que para su posturas en relación a la doctrina cristiana a través de la traducción de los escritos de Martín Lutero GILLY 1997, pp. 91-134. No podemos resumir en esta sede la bibliografía sobre el papel intelectual y espiritual de Juan de Valdés,

Guevara¹⁷⁹ y finalmente Luis Zapata¹⁸⁰, no puede decirse lo mismo de la mayoría de los altos cargos que rodearon a Carlos V: de monseñor de Granvelle¹⁸¹, a Francisco de los Cobos¹⁸² o, más tarde, Antonio Pérez¹⁸³. En ellos reconocemos a coleccionistas de relieve y en algunos casos de primerísimo plano, que, sin embargo, consideraron la creación literaria pura como algo marginal. Las cartas de estos personajes permiten, además, una interpretación exclusivamente vinculada a sus oficios cortesanos y mucho más a sus funciones político-administrativas, y a los intereses propios de un coleccionista del siglo XVI.

Volviendo a Pietro Aretino cabe recordar su protagonismo como personaje principal y su importancia fundamental en el desarrollo ideológico del *Dialogo de la pittura*, escrito por su amigo y colaborador Ludovico Dolce. Sin embargo, se trata de un protagonismo funcional, destinado a exaltar las dotes artísticas y las virtudes del pintor Tiziano Vecellio: Aretino, en el marco del *Dialogo*, trata su figura pública bajo la forma de su *alter-ego* literario, argumentando, sobre todo, en favor de la

pero, sí mencionar por lo menos las intervenciones de SANTA TERESA 1957; NIETO 1979 Y NIETO 1997, pp. 7-42; en relación a su papel de referencia político-ideológica en relación Carlos V, CREWS 1989 y el más reciente CREWS 1991, pp. 233-252.

¹⁷⁹ Sobre la biografía y la presencia cortesana de Antonio de Guevara véanse las monografías de REDONDO 1976; RALLO GRUSS 1979; más específicamente en relación a su actividad literario-epistolar CONCEJO 1978, pp. 227-238; sobre su escritura RALLO GRAUS 1987, pp. 47-62; RALLO GRAUS 1997, pp. 165-182, mientras que sugerentes propuestas sobre la fundamental repercusión de los escritos de Guevara en la elaboración de la retórica iconográfica en la Europa católica del siglo XVI en MEZZATESTA 1984, pp. 620-633.

¹⁸⁰ Sobre Luis Zapata véase TORIBIO MEDINA – REYNOLDS 1984.

¹⁸¹ Sobre la figura de Granvelle véase el clásico VAN DURME 2001; mientras que sobre su faceta de coleccionista e y mecenas de las artes hacemos referencia a los escritos de WOODALL 2000, pp. 245-278; DE JONGE 2000, pp. 341-388; SMOLDEREN 2000, pp. 293-320 y a la más recientes propuestas de PÉREZ DE TUDELA 2004, pp. 34-45.

¹⁸² KENISTON 1980.

¹⁸³ Para la biografía de Antonio Pérez véase MARAÑÓN 1952; mientras que sobre la acumulación coleccionista por parte de Antonio Pérez cómo parte de sus estrategia para demostrar su poder y presencia cortesana, a la vez que su dominio de la cultura clásica escrita véase BERMÚDEZ DE CASTRO 1841, part. pp. 50-59 y 341-352; MANCINI 1998, pp. 108-109; más específicamente sobre el inventario de su colección DELAFORCE 1982, pp. 744-752 y sobre la venta de una parte de la misma en fechas anteriores al inventario anterior MORÁN TURINA-CHECA 1985, p. 157, nota 11; en relación a su actividad literaria en el género de la épistola véase la edición completa de sus cartas en ÁLVAR EZQUERRA 1986, particularmente pp. 59-64.

afirmación cortesana de la pintura¹⁸⁴. En este sentido, su papel, a pesar del aparente protagonismo, quedó relegado a un plano secundario, superior sólo al del *desconocido* Fabrini, representante de las posturas filotoscanas en la concepción del arte y de la pintura. Su nombre, el de Aretino, sirve única y exclusivamente para realzar el sistema ideológico de las artes que Dolce construyó a favor del color, de la escuela veneciana y, finalmente, de Tiziano. Recordemos que, además, algunas de estos argumentos resultaron ser completamente alternativas a lo afirmado rotundamente en la carta que hemos citado anteriormente. En este sentido merece la pena confrontar la manera con la que Aretino se refiere a la cuestión de los *affetti* en la carta a Luis de Ávila y los argumentos expuestos por Aretino/Dolce en el *Dialogo*. No se trata de un hecho episódico. Algo parecido sucede en otros escritos de las mismas fechas y con idénticos protagonistas. Unos años antes, en 1542, Ludovico Dolce escribió otro *Dialogo*, cuyo argumento -sobre los maridos- aparentemente no tiene ningún tipo de relación con cuanto estamos tratando¹⁸⁵. Sin embargo, nos encontramos con el mismo protagonista de la ficción literaria, Pietro Aretino, y con una referencia a Tiziano que, por su trascendencia, se revela capital a la hora de entender la relación entre el mundo de la tratadística y el pintor, porque *Il Dialogo piacevole di Messer Ludovico Dolce nel qual Messer Pietro Aretino parla d'i male aventurati mariti* termina con esta sintética y extraordinariamente interesante afirmación: “Aretino: entriamo in camera: che udiremo a messer Tiziano ragionare della Pittura”¹⁸⁶.

Así, ya en 1542, en un escrito de Dolce, el *alter-ego* literario de Pietro Aretino rinde homenaje a la sabiduría de su compadre Tiziano en el campo pictórico y nos propociona una transposición eficaz de aquellos esquemas albertianos a los que nos hemos referido anteriormente. Notamos que en las dos líneas escasas de texto reservadas al pintor véneto aparecen una serie de calificativos claves a la hora de entender la consideración en que se le tenía, más que en términos personales, en un

¹⁸⁴ Como podremos comprobar de forma más estructurad en el capítulo.... En éste contexto consideramos suficiente referirnos a las funciones del diálogo cómo parte esencial del proceso de elaboración de las teorías humanísticas de la pintura según lo planteado por LEE 1940, pp.197-269 y por ROSKILL 2000, pp. 5-61.

¹⁸⁵ DOLCE 1542.

¹⁸⁶ DOLCE 1542, p. 17v.

sentido fuertemente marcado por una clara perspectiva ideológica respecto a la función del pintor en la corte. Su nombre se encuentra precedido por un tan elocuente, como significativo, *messer*; la acción de Tiziano es la de *ragionare* (razonar, es decir argumentar con criterio), algo sobre cuya importancia y valor en el mundo de las relaciones cortesana tendremos ocasión de reflexionar¹⁸⁷; y, por último, señalar que el argumento de dicho razonamiento no es otra cosa que la *Pintura*, entendida evidentemente como arte liberal, escrita con mayúscula, en tanto que se dedica a ella, razonando, un *messer*, es decir, un cortesano de pleno derecho.

Los problemas que plantean los textos de Dolce y el contenido de algunas de las cartas de Aretino, se presentan en una versión más desarrollada, y en este sentido aclaran algunos conceptos, gracias a otro personaje relevante del mundo cultural véneto de la primera mitad del siglo XVI, Sperone Speroni. Conocido y amigo de Tiziano y Aretino, en aquel mismo 1542, Speroni dio a la imprenta su *Dialogo*¹⁸⁸, obra sobre

¹⁸⁷ Cf. capítulo siguiente.

¹⁸⁸ “*Grazia: imagini le quali non essendo altro che sogni, et ombre del nostro essere, male possono farci nota la verità ricercata.*

Tullio: Hor che altro è il mondo fuor che una bella et grande adunanza dei ritratti di natura? la quale avendo animo di dipingere la gloria di Dio, et quella in un luogo solo ricogliere non potendo, produsse infinite specie di cose: le quali, ciascheduna à suo modo, in qualche parte l'assomigliassero. Il mondo adunque è tutto un ritratto di Dio, fatto per mano della Natura. Ritratto è l'amante, ritragge lo specchio, et ritragge l'artefice ma il ritratto del dipintore, (il quale solo è dal volgo appellatto ritratto) è il men buono di tutti gli altri: come quello che della vita dell'homo solamente il color della pelle ne rappresenta: et non più oltra.

Tasso: voi fate torto a Titiano: le cui immagini sono tali et si fatte, che è meglio essere dipinti da lui, che generato dalla natura;

Tul.: Titiano non è dipintore: et non è arte la virtù sua, ma miracolo. Et ho opinione che i suoi colori sieno composti de qualche herba maravigliosa, la quale gustata da Glauco, d'homo in Dio lo trasformò. Et veramente li suoi ritratti hanno in loro uno non sò che di divinità, che come in cielo è il paradiso dell'anime, così pare che nei suoi colori Dio habbia riposto il paradiso di nostri corpi: non dipinti, ma fatti santi, et glorificati dalle sue mani;

Gra.: Certo Tiziano è hoggidi una maraviglia di questa età: ma voi lo lodate in una maniera che l'Aretino si stupirebbe.

Tul.: Lo Aretino non ritragge le cose men bene in parole, che Titiano in colori: ho veduto de suoi sonetti fatti da lui, d'alcuni ritratti di Titiano: et non è facile il giudicare, se li sonetti son nati dali ritratti, ò li ritratti da loro: certo ambidui insime, cioè, il sonetto, et il ritratto, sono cosa perfetta: questo da voce al ritratto, quello incontro, di carne, et d'ossa veste il sonetto. Et credo che l'essere dipinto da Titiano, et lodato da Aretino, sia una nuova regenerazione de gli huomini: li quali non possono essere di così poco valore, da se, che ne

cuya importancia no podemos detenernos en esta ocasión. Sin embargo nos interesa mucho subrayar un pasaje del mismo. Se trata de un fragmento de la conversación entre tres personajes, Grazia, Tullio y Tasso, donde se discute sobre la importancia de los retratos. A través del intercambio de opiniones entre los tres protagonistas toma forma una de las alternativas más importantes de la dialéctica cortesana sobre las artes: la posibilidad de que el retrato pictórico supere a los elogios literarios y poéticos. Evidentemente, se trata de una hábil sugerencia de Speroni, que al afirmar la similitud de condición entre las dos tipologías de retratos estaba dejando el rastro, o mejor dicho una huella sutil, de que algo estaba pasando en las dinámicas cortesanas¹⁸⁹. De la misma manera, no podemos considerar accidental que las figuras elegidas como objetos ejemplares de la discusión entre los tres protagonistas del *dialogo* no sean otros que Tiziano Vecellio y Pietro Aretino. La postura que encontramos reflejada en las palabras de los personajes del *Dialogo* de Speroni, deja suponer que el elogio literario fue progresivamente cediendo el paso al retrato en pintura. Para confirmarlo basta contrastar cómo el espacio dedicado a Tiziano resulta ser cuantitativa y cualitativamente superior al reservado a Aretino. Además, éste último tiene un evidente papel complementario (o una simple función comparativa), aunque el *Dialogo* se concluya afirmando que la unión entre el retrato y el soneto representa el modo perfecto de elogiar a alguien. Considérese que los tópicos retóricos de la tratadística recurrían a instrumentos de mediación parecidos. Por ejemplo, a propósito de la dialéctica Miguel Ángel/Tiziano muchos escritores solían concluir aseverando retóricamente que un pintor con el dibujo del primero y el color del segundo hubiera representado la perfección, aunque, sin embargo, la interpretación quedaba vinculada a los intereses filo-toscanos o filo-vénetos del autor y tratadista de turno¹⁹⁰. Por otro lado, y cada vez con

colori et ne versi di questi due non divenghino gentilissime, et carissime cose”; SPERONI, *Dialoghi*, Venecia 1542, pp.24v-25r.

¹⁸⁹ Lo adelantamos al comienzo de éste mismo párrafo al recordar la lamentatio de la carta de Aretino a Luis de Ávila, que de esta manera se convierte en el lógico desarrollo de las problemáticas planteadas por Sperone Speroni. Una cuestión similar se encuentra en fechas prácticamente contemporáneas en EQUICOLA 1541, vol. I p. 260; donde se vuelve a reiterar la superioridad de la poesía sobre la pintura de una forma explícita.

¹⁹⁰ En este sentido valga como ejemplar la parte de la *Vida* vasariana de Tiziano en la que se propone la comparación entre los dos maestros (a los que se añade Rafael) y cuya conclusión

mayor frecuencia, hacia la mitad del siglo XVI asistimos a la creación de sonetos en los que se había dejado de celebrar a determinados protagonistas de la vida cortesana pasando al elogio directo de los retratos pintados de estos mismos personajes. Asimismo, no debe de resultar algo episódico el que Niccoló Franco, que, recordemos, fue el *conflictivo* editor del primer libro de las cartas de Aretino¹⁹¹, escribió una misiva a Tiziano en 1537 en la que llegaba a considerar la forma de pintar de este último como superior a la escritura¹⁹². Por otro lado, el mismo Aretino dedicó un número significativo de cartas, enviadas a Tiziano y a otros personajes, para celebrar mediante sonetos encomiásticos los retratos pintados por el amigo. Entre ellos destacan los consagrados a los

lleva conceptualmente a entender, por parte del lector la inevitable supremacía de Miguel Ángel y del dibujo a pesar de la importancia del color: “E mi ricordo, che fra Bastiano del Piombo, ragionando di cio, mi disse, che se Tiziano in quel tempo fusse stato a Roma, & hauesse ueduto le cose di Michelagnolo, quelle di Raffaello, e le statue antiche: & hauesse studiato il disegno, harebbe fatto cose stupendissime, uedendosi la belle pratica, che haueua di colorire, e che meritaua il uanto d'essere a tempi nostri il piu bello, e maggiore imitatore della natura, nelle cose de' colori: che egli harebbe nel fondamento del gran disegno aggiunto all'Vrbinate, & al Buonarruoto”; cf. Vasari 1568, II, p. 806.

¹⁹¹ Sobre la compleja y conflictiva relación entre Franco y Aretino cf. PROCACCIOLI 1990, pp. 14-16; sobre Franco PIGNATTI 1998, pp. 202-207; sobre Franco y el género epistolar CARINS 1985, pp. 119-128.

¹⁹² “E' fatica vana il volervi ritrarre il nome in carte, sì perché non è giorno che voi medesimo nol ritraiate col divino artificio delle mani istesse, sì perchè bisognerebbe all'altrui penna, che vuol dar lode al pennello vostro, aver lequalità della virtù sua. Ma perché questo é concesso a voi solo, eccovi per fede del tutto lo schizzo d'un mió sonetto, il quale di quanta imperfezion sia, si puo conoscere dal vederci mancare i disegni proprij, i colori veri e tutti i miracoli che sapete far voi.

Tizian, che per ritrarre in vive carie,

Al venir giù, nel del toglíesti intero

A natura i color, lo stile al vero,

A la fede la man, l'ingegno all'arte.

A Te convien notar l'intera parte

Della beltà, per cui sol vivo e spero:

Poichè al mio rozzo e basso magistero

Nè la penna, né il dir tanto comparte

Formo quegli occhi, ove il mió cuor si serra,

E poi la man, che fè l'aspra ferita,

Ma pria la bocca, che bandí la guerra.

Cosí la fama tua lieta e spedita

Vedrai (per dar più meraviglia in terra)

Da la mia morte aver piu lunga vita”; Niccoló Franco a Tiziano Vecellio, 11 febrero de 1537; en FABBRO 1989, nº 46 p. 62.

retratos de Isabetta Massola o al embajador imperial Francisco de Vargas en cuyos respectivos textos aparecía muy bien especificado por parte del autor el hecho de que el objeto de las composiciones poéticas eran los retratos y no los personajes retratados¹⁹³. En el caso concreto del soneto dedicado al retrato de Vargas se manifiesta directamente la vinculación entre el texto escrito y el retrato pintado¹⁹⁴, desvelando la función de

¹⁹³ “Signor compare, acciò che voi vediate che le laude, che destè a la mugnifica madonna Isabetta Massola, mi penetraro il petto, ancor ch'io r'ascoltassi dal letto con la febre adosso, vi mando tì sonetto, il quale con tanto affetto desideravate ch'io componessi sopra il mirabile ritratto che di lei, creatura miracolosa, avete fallo. Né vi maravigliate che tali versi siano secondo: ella merita e sì come io gli soglio fare; ma stupitevi del quale sia possibile che la fantasia di me abbia poluto tanto, stando io sì male..

Questo e l'aureo, il bello, il sacro volto
De la Massola, e sacra ed aurea e bella.
Chi 'l mira vede quella grazia, quella
Che dagli angelí il ciel per darle ha tolto.

Ecco ogni senno e ogni valor raccolto
Tra l'alme e gravi ciglia, con che ella
(Che ne le stelle sue tien la sua stella)
Ha il secol d'oggi al ben oprar rivolto.

La mente Illustre e l'animo reale,
I pensier génerosi, il cor sincero
E lo spirto di lei divo e filiale

La lor sembiana nel suo fronte altero
Ritratto ha TIZIANO, uomo immortale;

Tal che il dipinto è non men ver che il vero”; Pietro Aretino a Tiziano Vecellio, octubre 1543; en FABBRO 1989, nº 56 p. 73 (*parisina* III, pp. 34v 35r).

¹⁹⁴ “Mandovi il sottoscritto sonetto, da me composto sopra il ritratto de lo Illustre signor Francesco Vargas, che qui la Maestá Sua rappresenta. Fingeteci giù da basso una carta, facendocelo poi scrivere da qualche penna somigliante al caratterolo che fa bella la stampa. Intanto farò quello medesiamente ne la imagine del serenissimo duce Trivisano Marc'Antonio, non come la di lui sublimità merita, ma nel modo che il mio basso ingegno potrà.

Questo è il Vargas dipinto e naturale:

Egli è sì vivo in la nobil figura

Ch'a 'TIZAN par che dica la natura:

L'almo tuo slil piu che il mio fiato vale.

In carne io l'ho partorito mortale,

'Tu procreato divino in pittura,

Il da te fatto la sorte non cura,

Il di me nato il fin teme fatale.

L'esempio, invero, ha gli spiriti e i sensi

Raccolti in l'arte, e chi il mira comprende

Ciò che a lo in vece ai Cesar conviesi.

Nei guardo suo certa virtù risplende

soporte que este género literario había ido adquiriendo, hasta el punto que el propio Aretino llegó a aconsejar la forma gráfica y la posición que tenía que darse al soneto respecto al retrato. Hasta el mismísimo Giorgio Vasari no pudo evitar referirse, en algunas ocasiones señaladas, a la vinculación entre los sonetos y los retratos pintados por Tiziano. Su fin era resaltar positivamente la extraordinaria capacidad de este último. En tal sentido, el retrato de Francesco Maria della Rovere representa un caso ejemplar para cuya exaltación se cita el *incipit* del correspondiente soneto de Aretino¹⁹⁵. En otro momento, la propia biografía vasariana de Tiziano alude a la pericia retratística del artista y con ocasión de la celebración de la belleza de un retrato de la amante de monseñor de la Casa y en las *Vidas* se recoge, el soneto que este último dedicó al cuadro¹⁹⁶.

Sin embargo, tenemos una prueba figurativa de extraordinario valor de lo que hemos venido defendiendo hasta ahora. Una prueba que, además, nos vincula a contextos italianos, al marco del mecenazgo imperial, y, sobre todo, demuestra de una manera muy eficaz el éxito de los modelos de representación formal propuestos por Tiziano. Nos referimos al autorretrato de Antonio Moro de las Gallerie degli Uffizi de Florencia. Una obra que, además de introducirnos en la compleja y algo más que dialéctica relación entre el pintor flamenco y su homólogo italiano¹⁹⁷, permite comprobar en términos iconográficos la relación entre los sonetos y los retratos en una dinámica donde la pintura se hace cargo

Che con l'ardor dei desideri intensi

Di Carlo in gloria ogni intelletto accende"; Pietro Aretino a Tiziano Vecellio, ottobre 1553; en FABBRO 1989, n.º 127 p. 162 (*parisina* VI, p. 193).

¹⁹⁵ "Quasi ne medesimi tempi Francesco Maria Duca d'Urbino, che fu opera marauigliosa, onde M. Piero Aretino per questo lo celebrò con vn sonetto, che cominciava: Se il chiaro Apelle con la man dell'arte

Rasemplò d'Alessandro il uolto, e il petto"; VASARI 1568, t. II, p. 811.

¹⁹⁶ "A Monsignor Giouanni della Casa Fiorentino, stato huomo illustre per chiarezza di sâgue, e per lettere a tempi nostri, hauendo fatto un bellissimo ritratto d'vna gentil'donna, che amò quel Signor' mentre stette in Vinezia; meritò da lui essere honorato con quel bellissimo sonetto, che comincia.

Ben uegg'io TIZIANO, in forme noue

L'Idolo mio, che i begl'occhi apre, e gira"; VASARI 1568, t. II, p. 816.

¹⁹⁷ De este argumento trataremos más adelante en el apartado dedicado a la relación entre monseñor de Granvelle, Tiziano y María de Hungría; cf. cap. 5.

de representar el *ut pictura poesis* horaciano¹⁹⁸. Justo en el lado opuesto encontramos la contemporánea declaración de Torquato Tasso, quien reacciona duramente al intento de esbozar una correspondencia entre las *impresas* y la poesía atacando directamente los instrumentos del oficio pictórico, los pinceles y los colores, cuyo protagonismo es indiscutible en el de Moro, por no ser adecuados a la expresión poética¹⁹⁹.

¹⁹⁸ WOODALL 2000, pp. 257-258, aunque no compartamos los ipericonológismos de la autora en relación a la función del botecito de aceite etc., nos parece muy interesante su planteamiento en relación a los proceso de representación intelectual del pintor y de su oficio artístico.

¹⁹⁹ “Ma s’ella [l’artificio de far l’imprese] fosse poesia, userebbe gli instrumenti de la poesia, che sono il parlare, il ritmo e l’armonia, e non altri...Altri da Aristotele non sono assegnati al poeta: dunque il pennello e il colore che usa nel dipingere il pittore dell’impresa, non sono strumenti del poeta, chi gli usa non è poeta”; cf. TASSO 1993, pp. 118-119. En lo que se refiere al desarrollo de estos conceptos es interesante comprobar el planteamiento dialectico desarrollado en el campo específico de los pintores de *impresas* con respecto a su función encomiástica dentro el sistema cortesano y el correspondiente rechazo por parte de los poetas, según lo planteado por CALDWELL 2000, pp. 277-286, sobre todo por su paralelismo en entre la función celebrativo/encomistica del retrato o de la *impresa* y la de la poesía.

2.3 EL SISTEMA EPISTOLAR DE ARETINO CÓMO MODELO PARA LAS CARTAS DE TIZIANO

El conjunto de estos datos debe plantear, por lo menos, una reflexión sobre la perspectiva desde la que hay que enfocar la relación entre Tiziano y Aretino. Una perspectiva en la que hasta ahora se ha privilegiado la investigación desde el punto de vista del escritor, relegando a un segundo plano el papel del pintor, reducido a simple objeto de las inspiraciones y consejos estratégicos del amigo literato. Si, por el contrario, focalizamos en el centro de nuestro análisis al pintor véneto y estudiamos, por ejemplo, el conjunto de la correspondencia desde un punto de vista cercano al suyo, quizá dicha relación pueda encontrar nuevos y significativos esclarecimientos, sacando de nuevo a la palestra el interés de los especialistas por este asunto y volviendo a poner en discusión la contribución de Aretino en la elaboración ideológica del sistema epistolar utilizado por Tiziano al que nos hemos referido anteriormente, siendo ésta, quizás, la mejor forma de recoger las opiniones de Folena sobre la sugerente relación entre la forma lingüística de Tiziano y el proceso de elaboración teórica e ideológica de la poética del pintor.

La primera cuestión que nos vamos a plantear vincula muy estrechamente la correspondencia directa entre Aretino y Tiziano, que en la actualidad está compuesta por cuarenta y siete cartas. Llama la atención que de ellas sólo dos las escriba el pintor, mientras que el resto, las remite el humanista toscano a su compadre: unas cantidades absolutamente desmesuradas, que permiten ya una primera reflexión sobre los intereses de cada uno de ellos. Aretino, que sin duda manejaba la pluma con mayor soltura que Tiziano, tenía, también, mayor interés en que, en la edición de sus epistolarios, apareciera repetidamente el nombre del pintor. Una línea estratégica, la del *flagello dei principi*, que, además, encontramos refrendada por el contenido y las argumentaciones de aquellas cuarenta y cinco cartas dirigidas a Tiziano, representando, finalmente una de las primeras manifestaciones de los procesos de

recepción de la figura del pintor en diferentes contextos, especialmente en los vinculados a las cortes de Carlos V y Felipe II. Nos referimos a las diez cartas en las que se hace explícita mención de la relación entre el pintor y los dos monarcas, a través de obras de arte concretas o a través de precisas indicaciones sobre los posibles “avatares” cortesanos del pintor en sus estancias en Augsburgo. En tal sentido, quizás, no sea tanta casualidad que la primera carta de Aretino a Tiziano reúna algunos de los elementos esenciales de su relación epistolar con el pintor. Nos referimos en concreto a la forma de alabar su obra pictórica, al hecho de que subraya de modo sistemático la importancia de sus mecenas (siendo, estos mismos, materialización del valor del artista) y, finalmente, que se procede a una representación ecfrástica de las pinturas para, así, inmortalizarlas según un esquema sacado directamente de los modelos de Plinio²⁰⁰. No obstante, en aquella primera carta, donde se narra -a través de una ecfrasis que logra visualizar delante del lector la belleza y la armonía de la *Anunciación* para la emperatriz Isabel²⁰¹- nos

²⁰⁰ Uno de los episodios que vincula con mayor claridad la recuperación pliniana de la literatura ecfrástica con la permanencia de la memoria de las obras de arte, lo encontramos a comienzos del siglo XVII en el celebre *Museum* de Federico Borromeo. Siendo, el sobrino de San Carlos, uno de los primeros que, además de tratar en sus escritos de forma privilegiada algunas obras de Tiziano, plantea la idea que aquel proceso ecfrástico no tuviera que ser algo neutral, si no un momento parecido por calidad y características al de la creación artística. En este pasaje el espectador/critico llegaba a poder desarrollar un papel parecido al del artista/creador, educando los demás espectadores a la forma de entender la obra de arte y la experiencia estética a ella vinculada. En su opinión, la literatura, respecto a la obra en si misma, permite al espectador/critico/escritor de arte poder introducir su forma de ver y de interpretar la misma, sin llegar en ningún momento a intervenir directamente en la creación del pintor. Pues, de ésta manera Borromeo quiere exaltar la función de la literatura ecfrástica, vinculándola a los antiguos y a su forma de perpetuar los conocimientos y los sentimientos empáticos que aquellas obras de arte podían generar en los espectadores, a pesar del paso del tiempo, que, en algunos casos, había determinado la desaparición de la obra de arte real, conservándose únicamente su descripción literaria. Se trata, pese a su distancia cronológica, de un episodio donde se desvelan los mecanismos que -casi cien años antes- Pietro Aretino procuró aplicar a la relación entre sus creaciones literarias y los “sentimientos” que las pinturas de Tiziano eran capaces de provocar en los espectadores; cf. BORROMEO 1625, pp. 2-5.

²⁰¹ “Egli è stato savio l'avedimento vostro, compar mio, avendo voi pur disposto di mandare l'immagine de la reina del cielo a l'imperadrice de la terra. Né poteva l'altezza del giudizio, dal qual traete le maraviglie de la pittura, locar più altamente la tavola in cui dipigneste cotal *Nunziata*. Egli s'abbaglia nel lume folgorante che esce dai raggi del paradiso, donde vengano gli angeli adagiati, con diverse attitudini in su le nuvole candide, vive e lucenti. Lo Spirito santo, circondato dai lampi de la sua gloria, fa udire il batter de le penne, tanto simiglia la

encontramos frente a las primeras diferencias entre aquella descripción y el aspecto de la obra que conocemos por el grabado de Caraglio, sobre todo porque Aretino no menciona en ningún pasaje de su escrito la presencia de las dos columnas del *Plus Ultra* que sirvieron para contextualizar el grabado en el contexto imperial²⁰², pese a su interés para vincular el nombre de Tiziano y el suyo propio con la corte de los Austrias, cómo demuestra una carta posterior dirigida a la emperatriz²⁰³. Entre aquella primera carta de argumento imperial dirigida a Tiziano y

colomba, di cui ha preso la forma. L'arco celeste, che attraversa l'aria del paese scoperto da l'albore de l'aurora, è più vero che quel che ci si dimostra dopo la pioggia inver' la sera. Ma che dirò io di Gabriele, messo divino? Egli, empiendo ogni cosa di luce, e rifulgendo ne l'albergo con nuova luce, si inchina sì dolcemente col gesto de la riverenza che ci sforza a credere che in tal atto si appresentasse inanzi al conspetto di Maria. Egli ha la maestà celeste nel volto, e le sue guance tremano ne la tenerezza composta dal latte e dal sangue che al naturale contrafà l'unione del vostro colorire. Cotal testa è girata da la modestia, mentre la gravità gli abbassa soavemente gli occhi: i capegli, contesti in anelli tremolanti, acennano tuttavia di cadere da l'ordine loro. La veste sottile di drappo giallo, non impacciando la semplicità del suo involgersi, cela tutto lo ignudo, senza asconderne punto; e par che la zona, di che è soccinto, scherzi col vento. Né si son vedute ancor ali, che aguagliino le sue piume di varietà, né di morbidezza. E il giglio, recatosi ne la sinistra mano, odora e risplende con candore inusitato. In somma par che la bocca, che formò il saluto che ci fu salute, esprima in note angeliche "Ave". Taccio de la Vergine prima adorata e poi consolata dal corrier di Dio, perché voi l'avete dipinta in modo e con tanta maraviglia che l'altrui luci, abbagliate nel refulgere dei suoi lumi di pace e di pietade, non la posson mirare; come anco per la novità dei suoi miracoli non potremo laudare l'istoria che dipignete nel palazzo di San Marco, per onorare i nostri Signori e per accorar quegli che, non potendo negar l'ingegno nostro, danno il primo luogo a voi nei ritratti, e a me nel dir male: come non si vedessero per il mondo le vostre e le mie opre". Pietro Aretino a Tiziano Vecellio, 9 de noviembre de 1537; cf. ARETINO 1957, n° XLVIII; FABBRO 1989, n° 45, pp. 60-61.

²⁰² Sobre estas cuestiones véase capítulo 5.

²⁰³ En esta carta se manifiesta el uso instrumental que hace Aretino de Tiziano y de su arte que utiliza para comparar sus intentos de encomios literarios con la superación de la naturaleza llevada al cabo por el pintor: "Tiziano, nobile Isabella, (amato dal mondo per la vita che dona lo stil suo a l'imagini de le genti; e odiato da la natura, perché egli fa vergognare i sensi vivi con gli spirti artificiosi) infiammato dal desiderio di mostrare per virtù de le sue mani Cesare istesso a Cesare proprio, fece sì con il gran favore de l'esempio, in cui respira il dipinto duca di Mantova, che nel vederlo l'altissimo Carlo consentì che rassemplasse la fatale effigie sua; ché ben sapeva i miracoli che dovea fare la union dei colori da lui distesi ne l'imperial subietto. Onde io, bramoso che il nome vostro diventi simulacro de le carte mie, mosso dal giudizio del saggio pittore, tento, nel porgerle gli onori de la casta Sirena, che una de l'infinite grazie, che sostengono voi, graziosa, si rivolga al fervore de la mia calda intenzione. Tal che gli inchiostri e le penne da me apparecchiate per fare statua del candido nome de la Vostra inclita Maestade, si assicurino a cominciare di intagliarla"; Pietro Aretino a la Emperatriz Isabel, sin fecha; cf. ARETINO 1957, n° LXVII.

la segunda²⁰⁴, transcurrió una década en la que por supuesto se mantuvo viva la correspondencia alrededor de aquellas mismas cuestiones que acabamos de tratar, empezando por la celebre representación del Canal Grande de 1544²⁰⁵, donde pintura y literatura se miden directamente, y prosiguiendo por aquellas en las que trata de personajes u obras específicas como, por ejemplo, en 1545, cuando Aretino aconseja su amigo sobre las prioridades en su estancia romana²⁰⁶; o cuando en 1546 exalta el retrato del dogo Francesco Donato²⁰⁷; o, en aquel mismo año, escribe sobre las desgracias de Sansovino²⁰⁸. Sin embargo, aquella segunda carta es muy importante en los procesos de recepción de la figura literaria de Tiziano en relación con Carlos V, porque establece una doble relación entre los modelos de la antigüedad y los contemporáneos: se plasma en esas palabras la figura del nuevo Apeles, dejando constancia de las mismas y, sobre todo, se inscribe dicho proceso dentro del marco de los mecanismos de intercambio propio de la sociedad cortesana. En esta ocasión Aretino anticipa el propio Vasari, indicando que los premios materiales, otorgados por el emperador a Tiziano, sólo podían verse superados por el mismo hecho de que el artista tuviese la ocasión irripetible de acompañar y representar el semblante del monarca²⁰⁹.

²⁰⁴ “Non Apelle, né Prassitele con quanti altri già scolpirono o dipinsero imagini o statue di qualsivoglia principe o re, si può vantare d'aver mai ricevuto premio d'oro e di gemme che in parte aggiunga a quello che la virtù vostra eccelsa riceve da la Maestade Sua altissima: ne l'essersi solamente degnata di chiamarvi a sé, in sì gran fragmenti di tumulti, facendo più stima di voi che di quante leghe o trame gli ordina contra il mondo. Ed è pur vero ch'egli (il qual fa fede a la invidia di non volere per mezo de le pitture e dei marmi equipararsi agli iddii, si contenta di essere solamente dipinto e sculto nei cuori e negli animi dei prudenti e dei buoni) solo per compiacere a la vostra unica virtù lasciassi rassemplare dal suo inimitabile stile; sì che andate a lui, e quando che gli sarete ai piedi, adoratelo dopo il di voi essere, in nome di me ancora”; Pietro Aretino a Tiziano Vecellio, diciembre 1547; cf. ARETINO 1957, n.º CCCLXXIX; FABBRO 1989, n.º 80, p. 102.

²⁰⁵ Cf. FABBRO 1989, n.º 58, pp. 76-77.

²⁰⁶ Cf. FABBRO 1989, n.º 62, pp. 81-82.

²⁰⁷ Cf. FABBRO 1989, n.º 66, p. 88.

²⁰⁸ Cf. FABBRO 1989, n.º 71, p. 93; n.º 95, p. 77.

²⁰⁹ Vasari, en sus estrategias para ensalzar la figura de Miguel Ángel, tuvo, en la vida de Dosso Dossi, que, por lo menos en parte, emendar la relación entre Tiziano y Carlos V, contando el episodio del retrato del emperador que sacó Alfonso Lombardi: “E veramente se Alfonso avesse dato opera non alle vanità del mondo, ma alle fatiche dell'arte, egli avrebbe senza dubbio fatto cose maravigliose; perché, se ciò faceva in parte non si essercitando molto, che averebbe fatto se avesse durato fatica? Essendo il detto imperador Carlo Quinto in Bologna e venendo l'eccellentissimo Tiziano da Cador a ritrarre Sua Maestà, venne

Tanto es así, que en las semanas y los meses posteriores, cuando Tiziano residió en la corte de Carlos V en Augsburgo, se plasmó una parte esencial de la correspondencia aretiniana de tema carolino. Una circunstancia que podemos imputar a la distancia (algo evidente), o, también, por la oportunidad que Aretino vislumbró de poder tener una presencia, a través de las cartas a su amigo, dentro del sistema cortesano del emperador. Una presencia que, además, hubiera permanecido como documento fehaciente de sus reflexiones en materia de creación artística. En ella se repiten elementos de la ya citada función ecfrástica²¹⁰ a la vez

indesiderio Alfonso di ritrarre anch'egli quel signore; né avendo altro comodo di potere ciò fare, pregò Tiziano, senza scoprirgli quello che aveva in animo di fare, che gli facesse grazia di condurlo, in cambio d'un di coloro che gli portavano i colori, alla presenza di Sua Maestà. Onde Tiziano, che molto l'amava, come cortesissimo che è sempre stato veramente, condusse seco Alfonso nelle stanze dell'imperatore. Alfonso dunque, posto che si fu Tiziano a lavorare, se gl'accommodò dietro in guisa che non poteva da lui, che attentissimo badava al suo lavoro, esser veduto; e messo mano a una sua scatoletta in forma di medaglia, ritrasse in quella di stucco l'istesso imperadore, e l'ebbe condotto a fine quando appunto Tiziano ebbe finito anch'egli il suo ritratto. Nel rizzarsi dunque l'imperatore, Alfonso, chiusa la scatola, se l'aveva, acciò Tiziano non la vedesse, già messa nella manica, quando dicendogli Sua Maestà: "Mostra quello che tu hai fatto", fu forzato a dare umilmente quel ritratto in mano dell'imperatore; il quale avendo considerato e molto lodato l'opera, gli disse: "Bastarebbeti l'animo di farla di marmo?". "Sacra Maestà, sì", rispose Alfonso. "Falla dunque, - soggiunse l'imperatore - e portamela a Genova". Quanto paresse nuovo questo fatto a Tiziano, se lo può ciascuno per se stesso immaginare. Io per me credo che gli paresse avere messa la sua virtù in compromesso. Ma quello che più gli dovette parer strano, si fu che mandando Sua Maestà a donare mille scudi a Tiziano, gli commise che ne desse la metà, cioè cinquecento, ad Alfonso, e gl'altri cinquecento si tenesse per sé: di che è da credere che seco medesimo si dolesse Tiziano. Alfonso dunque, messosi con quel maggiore studio che gli fu possibile a lavorare, condusse con tanta diligenza a fine la testa di marmo, che fu giudicata cosa rarissima. Onde meritò, portandola all'imperatore, che Sua Maestà gli facesse donare altri trecento scudi". Un concepto expresado de forma bastante diferente en la vida de Tiziano: "Dicesi che l'anno 1530, essendo Carlo Quinto imperatore in Bologna, fu dal cardinale Ipolito de' Medici Tiziano, per mezzo di Pietro Aretino, chiamato là; dove fece un bellissimo ritratto di Sua Maestà tutto armato, che tanto piacque, che gli fece donare mille scudi: de' quali bisognò che poi desse la metà ad Alfonso Lombardi scultore, che avea fatto un modello per farlo di marmo, come si disse nella sua Vita"; cf. VASARI 1568, II, p. 177 y p. 810. Una cuestión, la de la función ideológica del regalo cortesano que fue planteada por Mina Gregori específicamente en la relación entre Aretino y Tiziano y con la mirada puesta hacia el desarrollo y la implantación de otro concepto esencial, el de la fama duradera; cf. GREGORI 1978, p. 274-277.

²¹⁰ El caso de mayor envergadura lo encontramos cuando Aretino quiere propocionar -sin resultado- a Tiziano la "correcta" iconografía para el retrato ecuestre del emperador: "Il segno mo di turbato affetto, che apparse nel fronte del magno Carlo nel dirsigli la crudeltà usatami da l'uomo ch'io non vi nomino, è suto verace moto de la pietade augusta; a la cui

que se plantean significativas representaciones de los procesos imitativos derivados de los modelos de los antiguos²¹¹ o, finalmente, cuestiones más propias del sistema cortesano²¹². Es este el caso de otras dos cartas que queremos destacar. En la primera²¹³, Aretino deja constancia de que, gracias al “prezioso dono” del *Ecce Homo* de Tiziano, tuvo la extraordinaria oportunidad de compartir con Carlos V, las tensiones y las pasiones suscitadas por aquella imagen de devoción. En la segunda²¹⁴ explica de una forma eficaz los mecanismos del sistema del don en el mundo cortesano, haciendo especial hincapié en la importancia de la liberalidad del sujeto activo, frente a las repercusiones en el sujeto

imagine, che voi rassemblete, e in su lo istesso cavallo e con le medesime armi che aveva il dì che vinse la giornata in Sansogna, vorrei vedere a lo incontro fermarsi in piedi e muoversi (secondo che si move o ferma il destriere ch'egli cavalca) la Religione e la Fama; l'una con la croce e il calice in mano, che gli mostrassi il cielo; e l'altra con le ali e le trombe, che gli offerisse il mondo. Conciosia che per acquisto di quello e di questo il deificato monarca combatte e travaglia non pure il verno, come la state, ma il dì al pari de la notte; tollerando la guerra de le malvage indisposizioni che lo affliggono con una maniera di costanzia, che più non se ne scorge in un corpo senza detrimento e disturbo. Onde il tempo e la morte se ne ramaricano e dolgono: avvenga che solo la providenzia di tale annulla con la laude la età fugace di colui, e ispegne con la gloria il fine inesorabile, di costei. E ciò ritrae dal suo sembiante chi bene il considera nei ritratti di quel Tiziano, riserbato da Dio al suo secolo a ciò che il mondo si compiaccia in così fatti essempli, in virtù de lo stil vostro indubitatamente divino. Peroché non saria lecito che mortal mano dipingesse lo immortalissimo duce”; cf. ARETINO 1957, n° CDXII; FABBRO 1989, n° 86, p. 108.

²¹¹ cf. ARETINO 1957, n° XCDIII; FABBRO 1989, n° 84, p. 106.

²¹² Ejemplar la lamentación de Aretino al no tener noticias de su amigo o los agradecimientos por las cartas recibidas; cf. respectivamente ARETINO 1957, n° CDX y CDXIV; FABBRO 1989, n° 85, p. 107 y n° 87, p. 110.

²¹³ “La copia di quel *Cristo* e vivo e vero che voi portate a lo imperadore, mandatami questa mattina di Natale, è il più prezioso dono che mai re desse per mancia a qualunque più gli si mostri in favore. Di spine è la corona che lo trafigge, ed è sangue il sangue che le lor punte gli fanno versare; né altrimenti il flagello può enfiare e far livide le carni, che se l'abbia fatte livide ed enfiare il pennello vostro divino ne le immortalì membra de la divota imagine; il dolore, in cui si restringe la di Gesù figura, commuove a pentirsi qualunque cristianamente gli mira le braccia recise da la corda, che gli lega le mani; impara a essere umile chi contempla l'atto miserrimo de la canna la quale sostiene in la destra; né ardisce di tenere in sé punto di odio e rancore colui che scorge la pacifica grazia che in la sembianza dimostra. Tal che il luogo u' dormo non par più camera signorile e mondana, ma tempio sacro e di Dio. Sì che io in orazioni son per convertire i piaceri e in onestà la lascivia. Del che l'artificio e la cortesia vostra ringrazio”. Pietro Aretino a Tiziano, enero de 1548; cf. ARETINO 1957, n° CCCLXXXIII; FABBRO 1989, n° 83, p. 105.

²¹⁴ “Imperoché la liberalidade offerta da la istessa volontà del donatore si raddoppia ne le manid di chi la riceve, e per l'opposto i doni fatti con la forza dei prieghi si scemano ne la gratitudine del ricevente”; FABBRO 1989, n° 92, p. 116.

pasivo, quien, por su parte, verá duplicado el valor del regalo recibido por la liberalidad que movió a su autor. Un concepto que no resulta novedoso en términos absolutos, sino que adquiere importancia por el hecho de encontrarse expresado con tanta claridad en este contexto específico. Una reciprocidad, la que plantea Aretino, que encontramos perfectamente representada en las dos únicas cartas que Tiziano envió a su amigo durante sus diferentes estancias en la corte imperial o en los ambientes próximos a ella²¹⁵. En ambas se refrenda el acogimiento del literato en su seno, el interés hacia su persona del propio Carlos, de su hijo Felipe, y de algunos de sus máximos exponentes, como el duque de Alba y el ya citado Luis de Ávila, además de subrayar los enormes esfuerzos del pintor para mantener viva la memoria del escritor -ausente-, pese a las dificultades propias del sistema cortesano.

Cuanto hemos venido comprobando hasta ahora fue sintetizado muy eficazmente por Paolo Procaccioli al desarrollar la estructura esencial de la relación entre Pietro Aretino y el mundo de la *epístola vulgar* y de los libros de *lettere* en el panorama literario italiano del siglo XVI. Muchas de las cuestiones que Procaccioli abarcó en su ensayo pueden convertirse en argumentos válidos de análisis y de comprensión del epistolario de Tiziano hasta el punto de que cambiando el sujeto siguen manteniendo su validez párrafos enteros. Un claro ejemplo lo encontramos cuando este autor indica la necesidad de pormenorizar el análisis del epistolario aretiniano por el reconocimiento de su función instrumental a distintos niveles para cada una de las cartas o para la serie de los libros²¹⁶. Se alude, así, al hecho de que la lectura de las cartas irradia un abanico variado de referencias y menciones contextuales en términos de valor documental respecto a los datos biográficos de su protagonista y, al mismo tiempo, llega a tocar cuestiones más complejas relacionadas con la función literaria de las cartas y de los libros de cartas en el marco del debate sobre la lengua, aún activo, en la Italia de la primera mitad del siglo XVI. Las mismas cautelas merecen ser tenidas en consideración para el estudio y el análisis de las cartas de Tiziano. A tal fin resulta necesario actualizar los contextos en los que evaluar las cuestiones relacionadas con su interpretación funcional y literaria. Una

²¹⁵ FABBRO 1989, n.º 118, p. 149; BODART 1998, n.º 248-300.

²¹⁶ PROCACCIOLI 1990, p. 7.

actualización que, como veremos, ofrecerá novedades significativas con respecto a la forma de entender la correspondencia del pintor.

En primer lugar, hay que considerar que las cartas de Aretino pueden relacionarse, en cuanto a su extensión, con la *epístola familiar* de origen latino²¹⁷, a través de un ajuste de su relación con la lengua vulgar y una reelaboración, debido a la necesidad de su publicación, mediante amplias correcciones y retoques gracias a un verdadero equipo de secretarios especialistas²¹⁸, según las palabras del propio Aretino²¹⁹. Un razonamiento análogo tiene cabida y puede desarrollarse con respecto a la función, a la redacción y a las correcciones que se han individualizado en muchas cartas de Tiziano²²⁰, salvando la diferencia fundamental de que estas últimas, las cartas del pintor, no estaban destinadas a convertirse en un libro, sino más sencillamente en una lectura para sus destinatarios. Sin embargo, las cosas no suceden exactamente en estos términos, porque en muchos de los escritos de Tiziano percibimos la presencia de una de las características fundamentales capaces de transformar radicalmente el valor de las cartas. Se trata de un conjunto de elementos capaces de cualificar el proceso de metamorfosis propio de la obra literaria por medio de una evolución de su perfil semántico: pasamos desde un elemento aislado y parcial hasta un conjunto unitario. En otras palabras, las cartas dejan de ser documentos de archivo para convertirse en los fragmentos coherentes de una verdadera obra literaria, con características similares a las que definen Procaccioli a propósito de Aretino y Quondam en el ámbito más amplio del sistema de producción epistolar²²¹.

²¹⁷ En este marco podría ser útil evidenciar los contrastes y los paralelos entre las epístolas “familiares” (entendiendo bajo esta definición aquellas no destinadas a la imprenta) de Tiziano y el conjunto de las “familiares” de un literato como Sperone Speroni, destacando el carácter fragmentario de la tipología literaria, sus diferentes niveles lingüísticos y, finalmente, su funcionalidad en contextos específicos; cf. LOI-POZZI 1986, pp. 383-413

²¹⁸ PROCACCIOLI 1990, pp. 15-16

²¹⁹ “vi dono queste poche lettere, le quali son state raccolte dall’amore che i miei giovani portano a le cose che io faccio”; Pietro Aretino a Francesco Marcolini, Venezia, 22 giugno 1537, en ARETINO 1990 pp. 14-15.

²²⁰ PADOAN 1990, pp. 43-52; FOLENA 1991, pp. 255-263.

²²¹ PROCACCIOLI 1990, p. 8; QUONDAM 1981, pp. 20-29.

En el enfoque evolutivo relacionado con la progresiva presencia cortesana de los artistas, quizás, también, las cartas de Tiziano ofrezcan un horizonte bastante parecido al que propuso Aretino a través de las suyas. Quizá el pintor las haya considerado, desde las primeras (1513-20) -o las que, por lo menos, nos han llegado como las primeras- como un instrumento público de difusión de su estatus, de su vinculación con los distintos mecenas y de afirmación de su papel en las mayores cortes europeas de la época y, a la vez, un arma sutil de limitación y descrédito hacia los rivales y adversarios profesionales. Por último, cabe la posibilidad de que hayan sido redactadas, con la asesoría ideológica y técnica de su compadre Aretino y de los jóvenes que ayudaban a ambos artistas, desde un primer momento como un verdadero *libro di lettere*. El primero de un pintor y concebido por el único artista que hubiera podido ser su protagonista. Un *libro di lettere* que seguía la estela ideológica y, sobre todo, tenía en consideración la capacidad de transmisión y de éxito proporcionada por el modelo de los libros de cartas del humanista toscano²²². Un *libro di lettere* que nunca se imprimió como tal aunque se difundió y se dio a conocer en términos muy parecidos, gracias a una reelaboración esencialmente literaria del texto y de cada una de las cartas que lo constituían. Una reelaboración cuyos rasgos fundamentales coinciden con los modelos del sistema epistolar elaborado por Aretino, pero que a pesar de ello, no debemos reducir a una intervención directa de éste último, algo que sería un automatismo funcional sólo para una reconstrucción parcial de los hechos históricos. Así, por ejemplo, las famosas cartas que Tiziano dirigió a Felipe II en las que se quejaba del intento de asesinato protagonizado por León Leoni hacia su propio hijo Horacio Vecellio, argumentan gran parte de su estructura ideológica alrededor del concepto de envidia hacia los honores y beneficios logrados por Tiziano²²³. La definición de envidia y su papel en el epistolario aretiniano se configuró como uno de los conceptos fundamentales hasta el punto que, según Procaccioli, llegó a desarrollar una función unificadora al utilizar como contrapeso de la idea positiva de virtud, elemento calificador por excelencia del cortesano²²⁴. El aspecto más

²²² PROCACCIOLI 1990, p. 9 y 11;

²²³ Tiziano a Felipe II, 12 julio y 22 septiembre 1559; MANCINI 1998, nº 130, pp. 248-250 y nº 135, pp. 255-257.

²²⁴ PROCACCIOLI 1990, p. 39.

interesante de esta referencia lo encontramos en el hecho de que la carta se redactó dos años después de la muerte de Aretino, representado, de tal manera, la manifestación más evidente de la sedimentación de los modelos aretinianos en la cultura epistolar veneciana del siglo XVI y de Tiziano en concreto.

2.4 LA ELECCIÓN DE LOS DESTINATARIOS DE LAS CARTAS COMO ESTRATEGIA LITERARIA Y MODELO DE AFIRMACIÓN CORTESANA

Aretino escribió y publicó un gran número de cartas. Entre los nombres a los que se dirigía el escritor toscano encontramos personajes de todo tipo, artistas, poetas, reyes, príncipes, amigos, familiares, de forma que desde destinatarios de la talla de Carlos V llegamos a los más sencillos y humildes amigos del autor. En este sentido debemos de constatar que el elevado número de destinatarios contribuye en manera determinante a la individualización del personaje principal a lo largo de toda la correspondencia: el mismo Pietro Aretino. En este sentido, es revelador cómo el *Flagello dei Principi* se decidió a dar a la imprenta los libros de cartas (escritas por otros y dirigidas a su persona) sólo en un segundo momento. En el *universo* Aretino existía un único eje: Pietro Aretino, como confirma, por ejemplo, el contenido de la larga referencia que hacia 1551-1552, en el marco de las primeras ediciones de la *Libreria* que Anton Francesco Doni dedicó al escritor toscano²²⁵, y que Procaccioli

²²⁵ “Coloro son giudicati appassionati, quando e’ ragionano dagli uomini e delle loro composizioni, ogni volta che lodono che l'ordinario le cose o le biasimano fuor del dovere. Io che mi trovo avere a diré alcuna cosa dell'Aretino, mi perdi in grandissimo pelago se l'opere non lo lodassero da se medesime. E' volesse la sorte che si ritrovasse nella mia libreria le migliaia de le stanze composte da lui, le centinaia di sonetti, l'infinito numero di lettere e altre sue composizioni che sarebbon casse piene e non volumi legati. Parte ne sono perdute, parte smarrite, parte da lui medesimo stracciate e date al fuoco, cose tutte degne della grandezza sua, la quale é tanta che tutti i principi del mondo l'onorano, e la bocca la penna degli uomini farà fede ai secoli che verranno del valor suo. Onde di sì gran numero di scritti ci son rimasti questi pochi, e questo sia detto con pace de' dotti per lettera, i quali son più che di ciascuno altro che per insino a oggi abbi composto opere in questa nostra lingua. Son poi tutte di stile secondo che fa bisogno alle materie, perché la sapienza sua ha saputo distinguere da la lingua che debbe ragionar di Cristo, della Madonna, de' santi, da quella de' dialogi degli stati delle donne, e ha saputo far differenza da scrivere al papa, all'imperatore, a' re, a' principi, a' prelati e scrivere agli amici e a le persone basse. Tutte l'opere sue son piene di comparazioni proprie, di sentenze gravi e di tratti vivaci, talmente che gli academici Pellegrini scrivon la sua vita per cosa rarissima; e queste tali sue fatiche non sono state a fare il lor parto ne le centinaia de gli anni, anzi da dodici o quattordici anni in qua l'ha tutte composte. Tacerò le lodi che meritano le comedie, le tragedie: argute, sonore e colme di quel modo grande che altri che 'l grande Aretino non le poteva fare [...]. E con questo tacerò, aspettando dell'altre opere assai, che, prestandogli Iddio vita, é per fare, per fornire di

individualiza como parte integrante del proceso de afirmación y transmisión de su imagen cortesana²²⁶. Por el contrario, nunca se ha analizado el epistolario de Tiziano bajo un enfoque similar. Por esta razón quizá haya llegado el momento de preguntarse quiénes eran los destinatarios de las cartas del pintor y en qué marco cronológico recibieron sus misivas en términos cuantitativos y cualitativos pasando a un segundo plano los contenidos de las mismas y el complejo debate sobre su autografía. Un ejercicio que, y lo adelantamos ya desde ahora, nos permitirá comprobar la absoluta centralidad de la relación con las cortes de Carlos V y Felipe II por parte del epistolario ticianesco y de su proyección literaria²²⁷.

El primer dato que se manifiesta como inesperada novedad al analizar en términos cuantitativos la correspondencia de Tiziano, lo encontramos al constatar que las cartas que el pintor firmó personalmente representan un número bastante reducido respecto al total. Aún más sorprende comprobar que el número de los personajes a los que estas cartas iban dirigidas resulta ser significativamente limitado, contradiciendo, aparentemente, la importancia que la crítica histórico-artística ha atribuido a la correspondencia de Tiziano. Hablando de cantidades y de nombres, parece bastante singular aceptar como, por ejemplo, en la que podemos definir como la correspondencia *mantuana* de Tiziano, el pintor tenga un único referente, el propio Federico Gonzaga al que remite sólo dieciséis cartas, con la episódica excepción de una carta dirigida a Aretino²²⁸ y otra Isabella de Este²²⁹ respectivamente. Por otro

sodisfare a pieno tutti coloro che le desiderano, che sonó infiniti. E mi era scordato il suo stare undici mesi dell'anno senza tocar mai penna, e, quando ci pon mano, solo la mattina si mette a scrivere, non passando l'una o le due ore in tale essercizio, lo gli vo' dar solamente una lode, che le sue opere son tardote nell'altre lingue, cose che si costumano di fare a uomini rari e a opere segnalate". Cf. DONI 1551-1552, pp. 442-444.

²²⁶ "Essa avalla l'immagine che l'Aretino era riuscito a imporre di sé alla metà del Cinquecento: l'uomo e lo scrittore vi risultano eccezionali per il contesto in cui agiscono, il rango e il numero degli interlocutori, la produzione sterminata, la varietà degli argomenti, e dei registri espressivi, la rapidità d'esecuzione"; PROCACCIOLI 1990, p. 6.

²²⁷ Cabe destacar que el conjunto de cartas y documentos vinculados al mundo de los Austrias representa tres quintas partes del conjunto del epistolario de Tiziano y si reducimos nuestros criterios a las cartas con una evidente ambición literaria pasan a representar dos tercios del conjunto.

²²⁸ Tiziano a Pietro Aretino, 31 mayo 1536, BODART 1998, n.º 248, p. 300.

²²⁹ Tiziano a Isabella de Este, 26 junio 1530, BODART 1998, n.º 54, pp. 212-213.

lado notamos que las cuestiones relacionadas con los cuadros del pintor y sus estancias en Mantua generaron un corpus de aproximadamente trescientos textos manuscritos, entre documentos y cartas²³⁰. Parece igualmente interesante constatar que las cartas dirigidas directamente al duque tampoco tuvieron una frecuencia excesiva, repartidas de una manera uniforme a lo largo de una década, con sus momentos álgidos entre 1530 y 1531, que coinciden con los años de las máximas aspiraciones representativas del Gonzaga. De esta época nos han llegado un total de ocho cartas (tres de 1530²³¹ y cinco de 1531²³²). Durante el resto de la década señalamos una frecuencia rigurosa de una carta por año en 1527²³³, 1528²³⁴, 1529²³⁵, 1532²³⁶, y 1537²³⁷, con la única excepción de tres cartas en 1533²³⁸.

Algo extraordinariamente parecido se observa al analizar el otro corpus más significativo de cartas tizianescas, aquel que puede definirse como *Habsbúrgico*. También en este caso comprobamos la enorme diferencia existente entre la cantidad de documentación que viene generada en torno al pintor véneto, aproximadamente 240 manuscritos, entre cartas y papeles de distinta naturaleza²³⁹ y el número muy reducido de sus cartas, sólo 40, cuyos destinatarios resultan ser -de nuevo- muy pocos y extremadamente selectos. Entre ellos encontramos a Carlos V (3 cartas)²⁴⁰, a su hijo Felipe (22)²⁴¹, a monseñor de Granvelle (11)²⁴², y, como

²³⁰ BODART 1998, pp. 187-337.

²³¹ Tiziano a Federico Gonzaga, 17 enero, 3 marzo y 12 julio 1530; BODART 1998, n.º 36 p. 206; n.º 43 p. 208; n.º 62 p. 216.

²³² Tiziano a Federico Gonzaga, 14 y 29 abril, 18 y 31 julio y 29 octubre 1531; BODART 1998, n.º 114 p. 239; n.º 119 pp. 241-242; n.º 122 pp. 243-244; n.º 128 p. 247; n.º 138 pp. 251-252.

²³³ Tiziano a Federico Gonzaga, 22 junio 1527; BODART 1998, n.º 13, p. 194.

²³⁴ Tiziano a Federico Gonzaga, 2 marzo 1528; BODART 1998, n.º 22, p. 199.

²³⁵ Tiziano a Federico Gonzaga, 12 junio de 1529; BODART 1998, n.º 30, p. 203.

²³⁶ Tiziano a Federico Gonzaga, 8 noviembre 1532; BODART 1998, n.º 164 pp. 260-261.

²³⁷ Tiziano a Federico Gonzaga, 6 abril de 1537; BODART 1998, n.º 263 pp. 306-307.

²³⁸ Tiziano a Federico Gonzaga, 10 marzo, 30 abril y 27 de mayo 1533; BODART 1998, n.º 174 p. 265; n.º 180 p. 267-268; n.º 183 pp. 269-270.

²³⁹ MANCINI 1998, pp.

²⁴⁰ Tiziano a Carlo V, 5 octubre y 8 diciembre 1545, 10 septiembre 1554; MANCINI 1998, n.º 38, p. 160; n.º 43, pp. 164-165; n.º 108, pp. 229-230.

²⁴¹ Tiziano a Felipe II, 11 octubre 1552, 23 marzo 1553 (aun era príncipe), 19 giugno, 12 luglio, 22 settembre 1559, 24 marzo, 22 abril, 1560, marzo, 2 abril, 17 agosto, 1 diciembre 1561, 26 abril 1562, 28 julio, 6 y 20 diciembre 1563, 28 julio 1565, 2 diciembre 1567, 26 octubre 1568, 1 agosto 1571, 25 diciembre 1575, 27 febrero 1576 más la carta del memorial escrita junto al hijo Horacio; respectivamente en MANCINI 1998, n.º 93, pp. 214-215; n.º 97, p. 218; n.º 129, pp. 246-

destinatarios de una única carta, aparecen respectivamente Rogerio de Tassis²⁴³, Juan de Albornoz²⁴⁴, el duque de Alba²⁴⁵ y Antonio Pérez²⁴⁶. A éstas habría que añadir las dirigidas al emperador Fernando I²⁴⁷, a Margarita de Austria²⁴⁸ y a Giovanni Benavides²⁴⁹. A parte de este último grupo de misivas, que hace referencia a unos hechos concretos en cada ocasión, lo que podemos evidenciar del análisis cuantitativo de las cartas de los Austrias resulta ser el absoluto protagonismo de Felipe II durante casi 25 años, de 1552 a 1576, mientras la relación con monseñor de Granvelle se reduce, de hecho, al bienio 1548-49 con el apéndice de dos cartas en 1550 y 1554. Al emperador Carlos V, Tiziano se dirige en tres ocasiones, dos de las cuales se encuentran muy cercanas cronológicamente a 1545 y tratan temas muy similares²⁵⁰.

En el resto de la correspondencia encontramos unos criterios de selección de los destinatarios bastante parecidas a los que hemos podido apreciar en los contextos de la corte mantuana y de los Habsburgo. Si los reunimos buscando un mínimo común denominador que pueda ofrecer algunas claves de interpretación, constatamos el hecho de que, a parte las peticiones a las instituciones de la Serenísima²⁵¹ y de ciudades

247; n° 130, pp. 248-250; n° 135, pp. 255-257; n° 140, p. 262; n° 141, pp. 263-264; n° 149, pp. 269-270; n° 152, pp. 271-272; n° 163, p. 283; n° 170, p. 289; n° 173, pp. 291-292; n° 177, pp. 295-295; n° 178, pp. 297-298; n° 216, p. 335; n° 224, pp. 343-344; n° 236, pp. 354-355; n° 246, pp. 366-367; n° 307, pp. 400-401; n° 308, p. 425; n° 283, p. 402.

²⁴² Tiziano a Antoine Perrenot de Granvelle, 1 y 23 septiembre, 10 octubre, 6 noviembre, 7 y 17 diciembre 1548; 6 y 29 julio, 6 octubre, 1549; 22 marzo 1550; 10 diciembre 1554; respectivamente en MANCINI 1998, n° 50, pp. 170-172; n° 52, p. 174; n° 53, pp. 175-176; n° 55, p. 178; n° 59, pp. 183-184; n° 60, pp. 184-185; n° 69, pp. 192-193; n° 72, pp. 195-196; n° 73, p. 197; n° 78, pp. 200-202; n° 109, pp. 229-230.

²⁴³ Tiziano a Rogerio de Tassis, marzo 1561; MANCINI 1998, n° 148, p. 268.

²⁴⁴ Tiziano a Juan de Albornoz, junio 1572; MANCINI 1998, n° 254, p. 376.

²⁴⁵ Tiziano a duque de Alba, octubre 1573; MANCINI 1998, n° 259, pp. 380-381.

²⁴⁶ Tiziano a Antonio Pérez, diciembre 1574; MANCINI 1998, n° 282, pp. 400-401.

²⁴⁷ Tiziano a Ferdinando I, 20 octubre 1548; FABBRO 1987, n° 98, p. 122.

²⁴⁸ Tiziano a Margarita de Austria, 20 octubre 1548; FABBRO 1987, n° 184, p. 245.

²⁴⁹ Tiziano a Giovanni Benavides, 10 septiembre 1554; en FABBRO 1989, n° 133, pp. 169.

²⁵⁰ La comparación entre estas dos cartas y su relación con la construcción de la *forma* del italiano véase el detallado análisis de PADOAN 1990, pp. 46-47.

²⁵¹ Tiziano al Consejo de los Diez, 31 mayo 1513- 28 noviembre 1514, y al Dogo de Venecia, 18 enero 1516 a ambas instituciones juntas en 1569; respectivamente en FABBRO 1989, n° 1-3, pp. 5-11 y n° 191, p. 256.

limítrofes²⁵² en las que se trata de argumentos puntuales, el resto de los protagonistas de las cartas de Tiziano son o bien exponentes de primerísima fila de las principales cortes italianas de la época o los familiares del pintor²⁵³.

Así, constatamos que un cierto número de cartas iban dirigidas directamente a príncipes o personajes de relieve como Alfonso I de Este²⁵⁴, Alfonso II de Este²⁵⁵, Guidobaldo II de Urbino²⁵⁶, Ferrante²⁵⁷, Ercole²⁵⁸ y Guglielmo Gonzaga²⁵⁹, Giovanni Battista Castaldo²⁶⁰, monseñor Bollano o el futuro Dogo, messer Leonardo Donato²⁶¹; otras iban dirigidas a los escritorios de *secretarios* como meser Vendramo²⁶², Gosellini²⁶³, o Bernardino Maffei²⁶⁴, todos ellos personajes de primerísima fila, entre los que la única ausencia llamativa parece ser la del Papa, inmediatamente suplida por la presencia de su nieto, el cardenal *nepote* Alessandro Farnesio, a quien el pintor escribe hasta un total de siete cartas a lo largo de quince años²⁶⁵.

²⁵² Tiziano a los diputados de la Magnífica comunidad de Brescia, 26 junio y 31 julio 1568; en FABBRO 1989, nº 187-188, pp. 250-251; Tiziano al podestà di Serravalle, *Ibidem*, nº 52, p. 68; Tiziano a la Magnífica comunidad de Pieve di Cadore, 26 diciembre 1572, *Ibidem* nº 195, p. 263.

²⁵³ Tiziano a Toma Tito e a su hermana Dorotea, ambas cartas fechadas 23 settembre 1539, en FABBRO 1989, nº 47-48, p. 63-64; al hijo Horacio, 17 junio 1559 (1557), *Ibidem*, nº 140, pp. 177-178; a Toma Tito, 1 enero 1560, 24 mayo 1562, *Ibidem*, nº 145, pp. 189, nº 164, p. 215; a Vecellio Vecellio, 8 marzo 1560, 20 abril y agosto 1561, 2 enero 1562 (*m.v.*), *Ibidem*, nº 146, p. 190, nº 150, pp. 195-196, nº 152, p. 199, nº 165, p. 216g.

²⁵⁴ Tiziano a Alfonso I de Este, 19 febrero 1517 y 1 abril 1518; en FABBRO 1989, nº 4-5, pp. 12-13.

²⁵⁵ Tiziano a Alfonso II de Este, 10 octubre 1561; en FABBRO 1989, nº 157, p. 209.

²⁵⁶ Tiziano a Guidobaldo II de Urbino, 6 enero 1564, 3 mayo 1567, 27 octubre 1567; en FABBRO 1989, nº 169, pp. 224-225, nº 181, p. 242, nº 185, p. 247.

²⁵⁷ Tiziano a Ferrante Gonzaga, 8 septiembre 1549; en FABBRO 1989, nº 110, p. 140.

²⁵⁸ Tiziano a Ercole Gonzaga, 13 y 26 septiembre 1561, 4 marzo 1562; en FABBRO 1989, nº 155-156, pp. 203-205, nº 160, pp. 210.

²⁵⁹ Tiziano a Guglielmo Gonzaga, 26 abril 1554; en FABBRO 1989, nº 129, p. 164.

²⁶⁰ Tiziano a Giovanni Battista Castaldo, 1548; en FABBRO 1989, nº 82, p. 103.

²⁶¹ Tiziano a Domenico Bollano, 3 junio 1569; en FABBRO 1989, nº 192, p. 256.

²⁶² Tiziano a messer Vendramo, 20 diciembre 1534; en FABBRO 1989, nº 37, pp. 50-51.

²⁶³ Tiziano a messer Leonardo Donato, 16 abril 1576; en FABBRO 1989, nº 201, p. 274.

²⁶⁴ Tiziano a Bernardino Maffei, 20 marzo 1544; en FABBRO 1989, nº 57, p. 74.

²⁶⁵ Tiziano al cardenal Alejandro Farnese, 26 luglio 1543, 11 diciembre 1544, 19 junio 1546, 24 diciembre 1547, 1 marzo, 17 mayo 1567, 10 diciembre 1568; en FABBRO 1989, nº 56, pp. 71-72; nº 59 p. 78; nº 74 p. 96; nº 81 p. 103, nº 179 p. 238, nº 183 p. 244; nº 190 p. 254.

De esta forma, los destinatarios de las cartas de Tiziano resultaron ser los protagonistas de la vida política y cultural veneciana, italiana y europea del siglo XVI. Una selección, la del pintor, cuidada y esencial y sobre todo demasiado escogida para ser fruto de una casualidad, revelando, al contrario, un criterio extremadamente lúcido y cuya calidad intelectual y cortesana aparecerá aún más interesante procediendo al análisis de las incidencias más significativas de estas misivas con relación a su contenido, a su estructura literaria y a los rasgos comunes de las mismas.

2.5 DE LAS CARTAS “MANTUANAS” A FELIPE II: TÓPICOS Y RECURSOS PARA ESCRIBIR SOBRE LA PINTURA Y LOS PINTORES

El primer grupo considerado en nuestro análisis será el que anteriormente hemos definido como cartas *mantuanas* porque en ellas se pone de manifiesto el hábeas de características ideológicas propias del ambiente cortesano que se desprende de la concepción de las relaciones cortesanas por parte de Tiziano, además de ser el primer conjunto epistolar en el que toma consistencia la vinculación con Pietro Aretino. Así lo muestra la primera carta que el pintor escribió a Federico Gonzaga el 22 de junio de 1527²⁶⁶, unos meses después de la llegada a Venecia del propio Aretino. Se trata de una misiva retóricamente coherente con el género epistolar y que, sin embargo, contiene algunos razonamientos extremadamente singulares muy en la línea del pensamiento de Tiziano Vecellio. La primera presencia anómala con respecto a las demás cartas, la encontramos en la referencia directa, con nombre y apellido, a otro artista vivo, Giulio Romano, que además era el pintor preferido de Federico Gonzaga y cuya alabanza podía ser un estratagema²⁶⁷. Se trata de algo que destaca por su incoherencia dentro del corpus de documentos ticianescos, donde, por el contrario, se busca evitar sistemáticamente cualquier alusión a otros artistas, como comprobaremos. Sin embargo, dicha presencia tiene una explicación relativamente sencilla profundizando en la propia carta y en el marco novedoso del contexto que conllevaba la reciente llegada a Venecia de Pietro Aretino, cuyo protagonismo en el resto de la carta resulta absoluto -o mejor dicho en el mismo párrafo donde se cita a Giulio Romano- bajo diferentes puntos de vista: por ser el sujeto de un retrato que Tiziano prometía regalarle al mismo Gonzaga a fin de entrar en sus favores y secundar su *amor* hacia el poeta; por encontrar desplegada la parafernalia semántica propia de las

²⁶⁶ Tiziano a Federico Gonzaga, 22 junio 1527; BODART 1998, nº 13, p. 194; sobre la relación de Giulio Romano con Federico Gonzaga cf. GIULIO ROMANO 1990 e 1991.

²⁶⁷ Hay que subrayar que el hecho que Tiziano nunca se midió con Giulio Romano en el terreno de la pintura al fresco, sino que limitó su actividad al servicio de Federico Gonzaga a los otros soportes móviles; BODART 1996, pp. 16-18.

cartas aretinianas, y, por último, por recurrir al don como a una parte integrante del sistema de representación personal a los ojos del *príncipe*. Gracias al conjunto de estos elementos, debemos de considerar este documento como unas de las piezas claves a la hora de entender el impacto que la llegada de Aretino ejerció sobre la forma en la que Tiziano se relacionó con sus mecenas. Además, se trata de un instrumento esencial en términos comparativos a la hora de verificar la evolución del pintor en el sistema cortesano. En este sentido, merece la pena profundizar en el análisis de la carta del 2 de marzo de 1528²⁶⁸, pues se trata de un verdadero manifiesto del debate relativo a la forma y a las modalidades de acceso de los pintores a la corte. Las palabras de Tiziano representan con claridad la nueva dialéctica entre los artistas y el príncipe, empezando por la introducción muy revencial que ocupa todo el primer tercio de la carta y concluye con una declaración en la que el pintor se muestra completamente consciente de la importancia de conservar y mantener un sistema epistolar público, en el que quede y aparezca como una manifestación de orgullo y de reconocimiento personal, reafirmandose en declaraciones como la siguiente: “le benignissime littere sue, quale ho collocato nel centro del cuore mio”. Aun más importancia hay que otorgar al pasaje siguiente de la carta de Tiziano, donde se alude a las características peculiares de su oficio, “Et perché so essere noto a Vostra Illustrissima Signoria la mia proffession essere aliena di formar parole”. Una profesión, la del pintor, fundada sobre la capacidad de representar por medio de las imágenes los sentimientos y que, sin embargo, no renuncia, en ningún momento a sus raíces intelectuales, como subrayaba el mismo pintor en una carta de 1531, explicando el proceso creativo de la *Santa Magdalena* pintada para Gonzaga²⁶⁹. Las continuas referencias a los aspectos creativos,

²⁶⁸ Tiziano a Federico Gonzaga, 2 de marzo de 1528; BODART 1998, n° 22, p. 199.

²⁶⁹ “Tandem ho compito il quadro dilla Madalena, qual Vostra Excellentia mi ordinò, cum quella presetezza che mi è stata possibile, lassando ogni altra mia facenda che havea alle mani, nel qual mi ho forzato de exprimer in qualche parte quel che si expetta da questa arte, il che se l’habbia conseguito se potra giudicare da altri. Se veramente alli concetti grandi che havea nel animo et nella mente, le mani col penello mi havessero corrisposto, pensaria de haver potuto satisfar al desiderio, che l’ò de servire Vostra Excellentia, ma a gran spacio non li sono arrivato. Et però quella mi dia perdono, el qual acciò che più fácilmente da lei el possi impetrare a prefata Madalena mi ha promesso da rechiedergelo cum le mani al pecto, et domandandogli de gratia”; Tiziano a Federico Gonzaga, 14 abril 1531; BODART 1998, n° 114, p. 239.

conceptuales y materiales se entremezclan en sus escritos para demostrar, de hecho, que el pintor desarrollaba en su trabajo un proceso dialéctico entre aquellos dos aspectos con la única finalidad de corresponder a los deseos y requerimientos del príncipe/mecenas, cuyo agrado merece, a la vez, una contestación satisfactoria y autoreferencial por parte del pintor. Tiziano llegó a utilizar una definición, *arte de la pintura*, a la que estamos familiarizados en otros contextos aparentemente más institucionales que el *novedoso* género epistolar y cuyas repercusiones serán de importancia primordial para la concepción del artista y de su oficio en el siglo XVII español. En este sentido resulta muy significativo e interesante anotar el hecho de que, según Tiziano, el arte de la pintura residía en su persona, un atrevimiento con el que quizá muchos artistas fantaseaban tal vez en privado, y que sin embargo, tan solo el cadorino se atrevió a afirmar en una carta a su mecenas de aquel momento, el duque de Mantua.

El resto de la correspondencia *mantuana* desarrolla cuestiones más concretas en cuyo análisis se detuvo pormenorizadamente Diane Bodart, sobre todo, logrando resaltar en el conjunto de las cuestiones relacionadas con la función diplomática y representativa de los regalos cortesanos, que, sin embargo, hay que tratar a parte. Un aspecto fundamental a la hora de entender la razón por la que las cartas de Tiziano generaron una documentación de tanta importancia cualitativa y cuantitativa a la que, además, muchos personajes hacían referencia, aludieron o repitieron el contenido de aquellas cartas. Un aspecto, además, que nos induce a considerar que las misivas del pintor no hay que reducirlas en casi ninguna ocasión al nivel de simple documento histórico, sino que en todo momento ratifican su valor y su función como *obra literaria* consciente en cuanto ofrecen unas formas, unas construcciones y unos contenidos pertenecientes al sistema de relaciones propio del mundo cortesano.

El promotor del encuentro entre Tiziano y Carlos V fue el mismo duque Federico Gonzaga²⁷⁰, dando paso a una relación entre el pintor y el emperador en la que las dinámicas cortesanas y la manifestación de las mismas por el medio epistolar, tuvieron un protagonismo absoluto y

²⁷⁰ HOPE 1977, pp. 551-552.

único en la historia de la pintura del siglo XVI²⁷¹. Las dos primeras cartas que Tiziano dirigió al emperador entre octubre y diciembre de 1545, trataban sobre cuestiones relacionadas con el famoso y hoy perdido retrato de *Isabel de Portugal*, sin embargo en ambas misivas, a pesar de su contradictoria estructura formal señalada por Padoan, encontramos importantes referencias a la función del pintor y su arte. La primera cuestión que nuestro artista quiere dejar muy clara desde un principio es la relativa al hecho de que sólo su propio pincel podía retocar e intervenir en sus pinturas. Un tema en el que, como ya he anunciado, entraremos más adelante y que, en cualquier caso, está estrechamente vinculado con una forma precisa de entender la originalidad de la creación artística. En la segunda carta el pintor vuelve a tratar los mismos temas, a los que añade su interés en saber si la pintura había logrado agradar a su ilustre mecenas, ofreciendo su plena disponibilidad para una intervención en el caso que no fuera así. Sin embargo, en otro apartado de la carta, Tiziano afirmó que estaba sacando mucho provecho de su estancia romana, subrayando que había sido llamado allí por el propio Pontífice, y, sobre todo apeló a la memoria del emperador recordándole la importancia de dicho viaje, que representaba una ocasión única para aprender las formas del arte antiguo directamente en la ciudad que encarnaba simbólicamente la relación formal y estética entre el pasado clasicista y un presente que miraba hacia la emulación y reinterpretación de lo clásico²⁷². Las argumentaciones de esta carta plantean una toma de posición muy significativa con respecto a la comprensión de los contenidos propios de la cultura de imágenes de Tiziano y de su relación con lo antiguo. Por otro lado, no se alude a la relación con otros pintores contemporáneos con los que Tiziano probablemente tuvo que entrar en contacto durante su estancia romana, como, tampoco, encontramos referencias a su interés para llevarse a Venecia algunas de las preciadas “piedras antiguas” de las que habla en su carta²⁷³. La plausible justificación de la postura de Tiziano puede individualizarse en su afán por no citar otros pintores que le pudieran quitar protagonismo y por la

²⁷¹ GENTILI 1988, pp. 249-254; HOPE 1988, pp. 49-71; CHECA 1994, pp. 37-87.

²⁷² “Imparando da questi meraviglissimi sassi antichi cose per le quali l’arte mia divenghi digna di pingere le vittorie che Nostro Signore Dio prepara a Vostra Maestà in oriente”; Tiziano a Carlos V, 8 diciembre 1545; MANCINI 1998, nº 43, pp. 164-165.

²⁷³ ZAPPERI 1992, pp. 131-138.

clara necesidad de vincular su arte con la antigüedad sin mediación alguna por parte de terceras figuras relevantes del mundo artístico contemporáneo. Nuevamente el clasicismo, parte integrante, en esta ocasión del desarrollo de la pintura del propio Tiziano, quién parece plenamente consciente de que para celebrar las *victorias* del emperador, se había convertido en un instrumento de importancia capital el manejo de las referencias a los cánones formales clasicistas, hasta el punto de que se hace necesario dar a conocer dicha habilidad por medio de su correspondencia pública. Para que el pintor vuelva a dirigirse al emperador tenemos que esperar a 1554, cuando otra carta²⁷⁴ acompañó el envío de la *Gloria* a España²⁷⁵. En ella junto a su devoción hacia el mecenas, encontramos una pormenorizada descripción de la dificultad propia del proceso creativo que, además, se refleja en la documentación histórica e iconográfica relativa a aquella pintura y hasta en las palabras que le dedica Giorgio Vasari²⁷⁶. Por otro lado, en la *post data* de aquella misma carta vuelve a plantearse el problema de la autografía tizianesca de una parte de la pintura, aquella relativa al retrato del Vargas, aunque se trata de un tema resuelto de una forma muy peculiar. El aspecto de

²⁷⁴ “Ho suplicato la Regina celeste che interceda gratia per me appresso di Vostra Maestà Catolica col ricordo della sua imagine, che hora le viene innanzi con quello addolorato effetto che le ha saputo esprimere nel volto la qualità dei miei travagli: Manco anchora a Vostra Maestà Catolica la sua opera della Trinità, en el vero se non fossero stati i miei travagli, l'harei fornita e mandata molto prima, anchora che pensando io di soddisfare a Vostra Maestà Catolica non mi sono curato di guastare due o tre volte il lavoro di molti giorni per ridurla al termine di mio contento, onde vi ho posto più tempo che non si conveniva ordinariamente. Se io haverò soddisfatto a Vostra Maestà Catolica mi terrò assai felice [...]. Il ritratto del signor Vargas posto nell'opera, ho fatto di comando suo: se non piacerà a Vostra Maestà Catolica, ogni pittore con due pennellate lo potrà convertire in altro Tiziano a Filippo II, 10 septiembre 1554; MANCINI 1998, n° 108, pp. 229-230.

²⁷⁵ Véanse las recientes intervenciones de CHECA 2007, pp. 138-151; BIERWIRTH 2002 y los siempre problemáticas consideraciones que le dedica PANOFISKY 1992, pp. 65-73.

²⁷⁶ “Fece in una gran tauola da altare Dio in Trinità, dentro a un trono, la Nostra Donna, e Christo fanciullo con la colomba sopra, & il campo tutto di fuoco, per lo amore; & il padre cinto di Cherubini ardenti: da vn lato è il detto Carlo quinto, e dall'altro l'Imperatrice, fasciati d'un panno lino, con mani giunte, in atto d'orare, fra molti santi, secôdo che gli fu comandato da Cesare. ilquale fino allora nel colmo delle vittorie, comincio a mostrare d'hauere animo di ritirarsi, come poi fece dalle cose mondane, per morire ueramête da Christiano, timorato de Dio, e disideroso della propria salute. Laquale pittura disse a Tiziano l'Imperatore, che uolea metterla in quel Monasterio, doue poi fini il corso della sua vita. E perche è cosa rarissima si aspetta, che tosto debba uscire fuori stampata”; VASARI 1568, t. II, p.814.

mayor interés de la carta lo encontramos en la forma con la que Tiziano describe sus *travagli*, sus dificultades personales y artísticas a la hora de solucionar los problemas relativos a la manera de representar los sentimientos de la *Reina del cielo*. Además, las mismas cuestiones se explican en otra misiva contemporánea dirigida a Granvelle, a quien Tiziano no escribía desde hacía más de cuatro años²⁷⁷. Allí, sin embargo, aparece manifestada la esperanza de que el cuadro pudiera solucionar los problemas económicos del pintor, desbloqueando el saldo de las deudas que el tesoro milanés tenía con el artista. A este propósito es interesante resaltar una singular comparación en lo referente a las donaciones económicas destinadas a Aretino, “poichè al signor Aretino vengono portati sino a casa profumadamente”²⁷⁸. La razón de esta diferencia, de este *matiz social*, el pintor la individualiza en la presumida condición *superior* de la creación poética sobre sus *fatigas pictóricas*²⁷⁹.

Lo que afirma y *firma* Tiziano tiene una fuerte carga sarcástica, como evidencia la carga de esfuerzo y trabajo de la que deriva el equilibrio cortesano de los sentimientos representados en su *Gloria* y la inconsistencia material de la *verdadera gloria* que ofrece el soneto, aunque haya salido de la pluma y del ingenio del *Divino* Aretino. Se trata de una forma indirecta de responder, por parte del pintor, a las afirmaciones del escritor en la ya citada carta a Luis de Ávila de 1551, caracterizándose, así, como una forma de entender la relación entre las artes demasiado contradictoria, pues se refiere a la elaboración de una misma persona, que además en la correspondencia, anterior con el propio Granvelle, se hace cargo de defender en todo momento los márgenes de su autonomía en el ámbito de la representación figurativa frente a las interferencias de un intelectual de nivel como el propio cardenal francés²⁸⁰. Una postura ideológica, la de Tiziano, que con demasiada frecuencia se ha reconducido a la elaboración cultural propia de un intelectual de rango,

²⁷⁷ Tiziano a Antoine Perrenot de Granvelle, 10 septiembre 1554; MANCINI 1998, n° 109, pp. 230-231.

²⁷⁸ Tiziano a Antoine Perrenot de Granvelle, 10 septiembre 1554; *Ibidem*.

²⁷⁹ “E’ ben vero che non è da far comparazione delle mie *lunghe fatiche e vigilie* ed un sonetto *Divino* dove consiste la vera gloria di Sua Maestà Cesarea”; Tiziano a Antoine Perrenot de Granvelle, 10 septiembre 1554; *Ibidem*.

²⁸⁰ Tiziano a Antoine Perrenot de Granvelle y la contestación de éste, respectivamente 6 noviembre y 2 diciembre 1548; MANCINI 1998, n° 55-56, pp. 178-180.

como podía ser el mismo Aretino, por ser demasiado compleja referida a los limitados alcances del pintor²⁸¹. Sin embargo, las preocupaciones de Tiziano sobre el estatus de su oficio tienen un origen muy lejano en el tiempo y es necesario regresar a sus comienzos como pintor para averiguar que se trata de cuestiones por las que siempre mostró interés. En particular en las primeras dos peticiones que Tiziano dirigió a la máxima autoridad política colegiada de Venecia, el Consejo de los Diez, aparecen reflejadas muchas de las cuestiones a las que hemos aludido con anterioridad. Hacia 1513, en la carta en la que el pintor requirió la devolución de la “Sensoria del Sal”, no dudó en afirmar que la importancia de su honor derivaba de su propio oficio²⁸².

Reiterando dicho concepto sólo tres años más tarde en otra petición dirigida al Dogo de Venecia en la que el honor de ser elegido para realizar uno de los teleros de la “Sala del Maggior Consiglio” llevó el pintor a afirmar que estaba dispuesto a hacerse cargo personalmente de los gastos correspondientes a la pintura. Una actitud, casi única en el caso de Tiziano, que se repetirá unas décadas más tarde con Tintoretto y la Scuola Grande de San Rocco, y que revela la actitud consciente del pintor hacia su representación pública en un sistema como el de Antiguo Régimen en el que la función del don²⁸³ era parte fundamental de las relaciones entre príncipe y cortesanos²⁸⁴. Conceptos similares tomaron una forma extraordinariamente clara y eficaz con ocasión de una carta

²⁸¹ En este sentido se mueve la interpretación de TIETZE 1944 [1989, pp. 279-300].

²⁸² “Io signori Excelentissimi seria più contento ricever per satisfacció dela opera che farò quela mercede fusse stimata conveniène et molto mancho. Ma perchè, come ho sopradicto, non stimo se non lhonor mio, et haver solum el modo de viver, piacendo ala Sublimità Vostra se degnará concederme in vita mia la prima Sansaria del Fontego di Todeschi, che quovismodo benira ad vacharm non obstante altre spectative, cum modi, condiction, obligation et exemption ha missier Zuan Belin, et do Zovenghi che voglio tuor apresso de mi che me adiuta, da esser pagadi al Officio del Sal, insieme con li colori et tutte altre cose necessarie”; Tiziano al Consejo de los Diez, 31 mayo 1513; FABBRO 1989, n^o 1, pp. 5-7.

²⁸³ FANTONI 1985, pp. 141-161; DESWARTE ROSA 1990, pp. 52-63; COX-REARICK 1994, pp. 239-258.

²⁸⁴ “Havendo inteso –Serenissimo Principe- io TITIAN servitor de la Serenità Vostra haver deliberato dar sopra de si a depenzer quelli Tellari sonno al Gran Conseio et io che desider che si veda la mano mia un Tellaro de la sote et artificio e questo che za anni do ho principiato et non è il più difficile e laborioso in tuta quella grande sala. Da mo me obligo de compirlo come se die a tute mie spese”; Tiziano al Dogo de Venecia, 18 enero 1516; en FABBRO 1989, n^o 3, pp. 10-11.

que el pintor dirigió a uno de sus principales mecenas de estos años, el duque Alfonso I de Ferrara, sólo dos años más tarde. En ella Tiziano²⁸⁵ instauró una vinculación directa entre la grandeza de los artistas de la antigüedad y sus respectivos mecenas²⁸⁶. El pintor manifestó una opinión claramente tendente a acentuar la función del príncipe cortesano como centro de la corte y a la vez otorgándole mayor importancia, en cuanto se trata de un modelo que retomaba los *lugares comunes* que derivaban directamente de la autoridad clásica. Además, hace hincapié en el hecho que la *grandezza* corresponde al *Arte de los pintores* y no simplemente a estos últimos, a los que la fama llega gracias a la ayuda y la protección del mecenas. Así nos encontramos frente a una carta cuya elaboración ideológica parece alcanzar, y en algunos pasajes hasta superar, las de los años siguientes a la llegada a Venecia de Aretino. Seguramente la influencia de este personaje se precisa en otras cartas, por ejemplo aquellas que iban dirigidas a Alessandro Farnese, el *cardenal nepote* del Papa Paulo III. En una de ellas encontramos la manifestación más evidente de la preocupación del pintor por que su nombre quede vinculado de alguna manera con uno de los más importantes mecenas de las artes del siglo XVI²⁸⁷. Del tono utilizado por Tiziano se desprende su afán hacia la representación pública de la presencia cortesana expresada mediante de un lenguaje muy similar al de Pietro Aretino, cuya mano y cuya capacidad retórica podemos reconocer en las palabras que acabamos de citar. Sin embargo, las cartas posteriores a la muerte del literato toscano reiteran afirmaciones sobre cuyo sentido ideológico merece la pena detenerse. En la petición dirigida a los Diputados de Brescia,

²⁸⁵ “L’altro giorno con la debita mia reverentia recevi le lettere sue insieme con il tellaro et tella che la mi manda, et lette le lettere et la informatione inclusa la mi è parso tanto bella et ingeniosa, che non so che si potesse trovare et veramente quanto più vi ho pensato, tanto più mi sono confirmato in una opinione che la grandezza dell’arte di pictori antichi era in gran parte, anzi in tutto aiutata da quelli gran Principi, quali ingeniosissimi li ordinaveno, di che poi haveano tanta fama e laude. Perciò che se Dio mi concede ch’io possa in qualche parte satisfacer la expettation della S. V. chi non sa ch’io sarò lodato”; Tiziano a Alfonso I de Este, 1 abril 1518; en FABBRO 1989, nº 5, pp. 10-11.

²⁸⁶ Una postura perfectamente coherente con la que expresará Vasari en la dedicatoria de sus biografías; cf. VASARI 1550, pp. 3-23.

²⁸⁷ “Et perchè mi acquisterei grandissima laude et immortal honore appresso al mondo se la gente conoscesse di certo come faccio ch’io vivesse sotto l’ombra de l’alta bontà et cortesia di V.S. R.ma et Ill.ma; Quella a ciò che rimanghi in questo tal credito, priego si prepari d’adoprarmi et comandarmi”; Tiziano a Alejandro Farnese, 18 junio 1547; FABBRO 1989, nº 77, p. 103.

Tiziano declaró así su disponibilidad a cumplir con las indicaciones de sus mecenas²⁸⁸. Se trata de un documento cuya importancia resulta ser bastante más significativa de la que se le ha otorgado hasta ahora, porque entre sus líneas aparecen alusiones muy claras a la relación dialéctica entre el artista y sus mecenas. A estos últimos cabe sugerir los temas de las pinturas, mientras que al pintor corresponde aceptarlos por su belleza y, recibiendo posteriormente la *iluminación de la Poesía*, llevarlos a cabo. Bajo dicho enfoque parece más que evidente que lo que Tiziano estaba sustentando con su postura ideológica era una perfecta equivalencia entre pintores y hombres de letras, ambos inspirados por la poesía y cada uno desarrollándola por medio de sus respectivas aptitudes artísticas, los primeros representado imágenes pintadas, los segundos escribiendo poemas u obras literarias. Además, en el segundo párrafo, el pintor añadió una referencia directa a la importancia que tenía el hecho de que una obra de arte fuera llevada al cabo de una manera tan perfecta que los elogios y los honores que se le reservaban tuvieran una capacidad de alcance tal que llegasen a repercutir en primer lugar sobre su autor, el mismo Tiziano, y, en segundo lugar, sobre los mecenas, en este caso la ciudad de Brescia.

Siempre en los años posteriores a la muerte de Aretino, encontramos uno de los despliegues argumentales más interesantes de todo el epistolario de Tiziano. En una de las cartas a Felipe II a la que nos hemos referido anteriormente, el propio pintor se hace cargo de vincular su servicio al monarca español a la tradición de los grandes mecenas de la antigüedad²⁸⁹, apropiándose personalmente del tópico de la relación entre Apeles y Alejandro Magno²⁹⁰.

²⁸⁸ “Ho ricevuto gli avvertimenti che le Magnificenze Vostre mi hanno mandato, in materia de le Pitture, i quali mi sono paruti bellissimi, di modo che per conto della Poesia io mi trovo illuminato assai. Onde essendo così ben e distintamente ragguagliato de le invenzioni e del desiderio loro io mi sforzerò di far tutto quello che si richiederà a l'arte ed a la qualità dell'opera per honor mio e per servizio di questa Magnifica Città”; Tiziano a los Diputados de Brescia, 31 mayo 1513; FABBRO 1989, n° 174, p. 231.

²⁸⁹ Cabe en este sentido volver a mencionar los modelos representados por las afirmaciones de Aretino sobre la función del regalo cortesano que hemos tratado anteriormente.

²⁹⁰ “Qual Pittore antico, o moderno si può vantare, et gloriari più di me, essendo da un tal Re benignamente eletto, et dalla mio propria volontà consacrato a servirlo? Io certo me ne tengo buono, et do ad intendere a me stesso d'essere da tanto, che oso dire non haver invidia a que famoso Apelle così tanto caro ad Alessandro Magno: et dicolo con ragione. Imperoché s'io

2.6 EL SISTEMA DE LA COMUNICACIÓN EPISTOLAR COMO LENGUAJE CORTESANO

El conjunto de los datos que hemos analizado hasta el momento revela que el contenido de las cartas de Tiziano resulta ser bastante más rico y que su elaboración ideológica no puede limitarse a la simple influencia de un hombre de letras, aunque éste sea del calibre de Pietro Aretino. Una profundidad y una complejidad que, además, quedan sustancialmente inalteradas a lo largo de más de cincuenta años y que nos llevan a releer las cartas bajo un enfoque totalmente distinto y bajo cuyas sugerencias y sugerencias hay que interpretar la correspondencia de Tiziano, como la forma clásica de un *libro di lettere*. Un libro que, aunque, nunca llegó a imprimirse como tal, parece materializarse en la lectura de conjunto de cada una de las cartas. Un libro cuyos reflejos formales encontramos refrendados en los aspectos más desarrollados en la estructura de las cartas, en términos individuales y de conjunto y, sobre todo, un libro cuyas huellas podrán individualizarse por medio de la comparación con otros casos similares contemporáneos que las investigaciones de las últimas décadas han logrado pormenorizar con detalle²⁹¹. Se trata en otros términos de dejar de lado por un momento la especificidad principal de las cartas de Tiziano, es decir el hecho de que representan la correspondencia más relevante de un pintor del siglo XVI, para intentar analizarlas bajo el punto de vista de su estructura literaria y retórica, que, sin embargo, no hay que confundir con la filológica. Así será posible instaurar un principio comparativo con experiencias similares, permitiéndonos añadir nuevas consideraciones críticas a su función y sobre todo dar respuesta a la razón por las que las

considero alla dignità del Signore da noi servito, non so vendere qual altro sia, o fosse mai dopo lui più a simile di Vostra Maestà in tutte quelle parti che sono maravigliose, et degne di lode in un gran Principe. Quanto poi alle persone nostre, benché nel vero il mio poco valore non si di gran lunga paragonato alla eccellenza di quel singolare huomo, me basta però che sì come egli fu in gratia del suo Re, così io parimenti mi senta essere in quella del mio”; Tiziano a Felipe II, 22 septiembre 1559; MANCINI 1998, nº 135, en part. p. 256.

²⁹¹ LONGO 1999.

cartas de Tiziano tuvieron tanto eco y consideración en vida del pintor y en los siglos posteriores a su muerte.

Las cartas de Tiziano responden de manera coherente a la primera definición con la que Nicola Longo identificó las características que determinan las razones que hacen de un libro de cartas una obra literaria. El conjunto de las cartas del pintor, es decir aquellas que anteriormente hemos identificado como escritas por él, pues llevan su firma, están regidas según las mismas reglas retóricas que definen el discurso oratorio, que es parte de un género que funciona y se activa haciendo referencia a una precisa tradición retórica²⁹². En ella se postula que la escritura epistolar tiene que situarse en un territorio intermedio entre la literatura y el tipo de escritura que pertenece a otras áreas y disciplinas vinculadas a una función material precisa (política, diplomática, gestión de los asuntos domésticos etc.): un territorio en el que podemos situar sin duda alguna la correspondencia de Tiziano, porque podemos aplicarle las categorías que Andrea Battistini ha individualizado como propias del género epistolar de este momento histórico: “selezione, ordinamento e dignità stilistica, corrispondenti all’*inventio*, alla *dispositio*, e all’*elocutio*, dello statuto retorico, rivelano subito che ci si trova dinanzi a raccolte che, prima di essere documento di vita, rappresentano lo spiegamento di una cultura letteraria assai raffinata”²⁹³.

Uno de los aspectos que caracterizaba la formación de los intelectuales entre los siglos IX y el XV, era la necesidad de aprender las estrategias de la *retórica* considerada como parte integrante de la organización de cualquier tipo de discurso tanto escrito como oral²⁹⁴. La recuperación clasicista del Cinquecento italiano conllevó, junto a la afirmación de la *scrittura vulgar* como lengua literaria, la necesidad de una formalización normativa de los géneros propios de la nueva lengua literaria. En este marco debemos interpretar la presencia de una cantidad

²⁹² LONGO 1999, p. 9, especifica las características de la carta en cuanto parte de un discurso retórico. En este sentido nos interesa su afirmación de que se trata de una “orazione che viene recitata in assenza del destinatario”; algo similar a la función sustitutiva propia del retrato pintado a lo largo -por lo menos- del siglo XVI; sobre esta última cuestión FALOMIR 1998, pp. 204-214.

²⁹³ BATTISTINI, 1994, pp. 438-439.

²⁹⁴ LONGO 1999, p. 122.

significativa de tratados normativos del género *epistolar* que se dieron a la imprenta a lo largo de todo el siglo XVI y especialmente hacia su mitad²⁹⁵. En este nuevo contexto intelectual no resulta difícil averiguar que la construcción de un discurso retórico, la secuencia –ampliada– a la que aludía la cita de Battistini, *salutatio, exordium, narratio, petitio, conclusio*, determinaba el grado de formación cultural del autor de las cartas, mientras que su capacidad para utilizar las referencias a la *auctoritas* de los maestros antiguos correspondía a la forma de la representación de aquel mismo discurso mediante un diferente y matizado uso del *cursus*. Unas referencias estilísticas de las que Tiziano tuvo que tener conocimiento, pues no dudó en encomendarse a los buenos oficios retóricos de monseñor de Granvelle para que éste se hiciera cargo de ajustar y contextualizar a las costumbres locales el *ductus* y el *cursus* del “Beneficio de la Scala” a favor de su hijo Oracio²⁹⁶. Que Tiziano conjeturara a propósito de estas cuestiones, no debe de resultar demasiado extraño si consideramos que entre sus amistades y sus frecuentaciones no sólo aparece Pietro Aretino, el responsable absoluto de la recuperación de la *epístola* como género literario, sino que una investigación más profunda hace surgir los nombres de los principales protagonistas de la difusión de aquel género literario. Baste citar a personajes de la talla de Ludovico Domenichi²⁹⁷, Paolo Giovio²⁹⁸ y, sobre todo, Girolamo Parabosco²⁹⁹. El primero, uno de los protagonistas absolutos de la escena literaria y editorial veneciana de la primera mitad del siglo XVI, no sólo supervisó en 1547 la traducción y edición vulgarizada de un texto de referencia capital para entender la afirmación

²⁹⁵ LONGO 1999, pp. 132-133; ofrece una síntesis exhaustiva del cuadro cronológico en el que se desarrolla el proceso de escritura de cartas vulgares a lo largo del siglo XVI y, también, de los procesos retóricos vinculados a la formación de los extensores materiales de las mismas, esto es, los “secretarios”. En tal sentido, es muy interesante comprobar que en su *Del Segretario*, obra publicada en 1564, Francesco Sansovino compara el cuerpo de la carta y sus proporciones a las del cuerpo humano: se trata, evidentemente, de un expediente retórico clásico, que, sin embargo, no resta importancia al hecho que se Sansovino utilice los mismo tópicos retóricos que se utilizaban en la teoría de la pintura.

²⁹⁶ Tiziano a Antoine Perrenot de Granvelle, 6 julio 1549; MANCINI 1998, nº 69-70, pp. 192-194.

²⁹⁷ D’ALESSANDRO 1978, pp. 171-200.

²⁹⁸ GIOVIO 1956-1958 en lo que se refiere a sus cartas, mientras más en general sobre su biografía PRINCE ZIMMERMAN 2001, pp. 430-440.

²⁹⁹ LONGO 1999, pp. 35-37.

de la pintura como arte liberal, como fue el *De Pictura* de Leon Battista Alberti³⁰⁰, volumen cuyas repercusiones en la concepción de los tratados artísticos de la segunda mitad del siglo XVI están fuera de cualquier discusión, sino que realizó una profunda reflexión sobre el mundo de la epístola³⁰¹ retomando la edición póstuma³⁰² de las cartas familiares del mismo Paolo Giovio³⁰³. La relación entre estos dos personajes nos parece demasiado vinculada con la elaboración del proceso de afirmación literaria del género epistolar y a la vez la encontramos demasiado cercana a Tiziano y a su biografía para no haber tenido ningún tipo de interferencia sobre el proceso de elaboración y difusión de las cartas del pintor. Un indicio más que sobrado lo encontramos en la concepción de la función del *sermo familiaris* que Longo ha individualizado en el marco de la escritura epistolar de Domenichi a propósito de la oportunidad de dirigirse por medio de esta tipología de cartas “al papa, o ai tanti principi e cardinali e allo stesso imperatore”³⁰⁴, recuperando de tal manera la tradición clásica ciceroniana. Una tradición que el propio Tiziano asumió, con la única excepción del Papa, al escribir cartas “a los príncipes y cardenales y al mismo emperador” que no son otra cosa que el conjunto de los destinatarios de las misivas del pintor que hemos individualizado anteriormente³⁰⁵. Además, la vinculación del propio Giovio al mundo de las artes plásticas y de la pintura en particular toma forma en un episodio de la importancia trascendental como la creación del *Museum Gioviano*, primer intento de recuperación y actualización del concepto de Museo en el siglo XVI, aspectos que han sido objetos de significativos estudios entre los que destacan las aportaciones de Benedetto Croce³⁰⁶ y Paola Barocchi³⁰⁷. Domenichi se hizo cargo, como aludíamos anteriormente, de la edición postuma del libro de las cartas de la Giovio³⁰⁸. Eso no quiere decir que el conjunto de las misivas no haya sido estructurado desde un primer momento bajo una concepción

³⁰⁰ ALBERTI 1547.

³⁰¹ LONGO 1999, p. 11.

³⁰² GIOVIO 1560.

³⁰³ LONGO 1999, pp. 17-33.

³⁰⁴ LONGO 1999, p. 21.

³⁰⁵ Cf. aquí 2.4.

³⁰⁶ CROCE 1929 (1932), pp. 177-185.

³⁰⁷ BAROCCHI 1971, pp. 493-523.

³⁰⁸ CALDWELL 2000, pp. 277-286.

unitaria, algo que podemos trasladar a las cartas de Tiziano, que tuvieron que circular de forma manuscrita, de la misma manera que las de Giovio, ante de la primera publicación íntegra de algunas de ellas que encontramos en la vida de Tiziano de Ridolfi del año 1648³⁰⁹. En este sentido podemos entender la diferencia de funcionalidad que encuentra Longo entre las cartas de Aretino y la edición de las de Giovio por Domenichi, a pesar de las coincidencias entre las inquietudes intelectuales de este último y las del literato toscano: “Tuttavia, è bene ripetere, il libro di lettere del Giovio circola, nel Cinquecento, per opera e per intervento del Domenichi il quale non è lontano dalla pasionalità intellettuale, se non dalla lucidità intellettuale dell’Aretino: ed è in quest’ottica che possiamo cogliere il dato precipuo di ogni epistolario, almeno fino alla penúltima decade del secolo XVI. Tanto Aretino intendeva usare la penna e la sua scrittura epistolare per dimostrare al mondo ed ai potenti la forza della sua capacità creativa e ricattatoria, quanto il Domenichi, più di vent’anni dopo, adopera le lettere del Giovio per esaltarne la dignità e la gloria raggiunta per dimostrare l’importante presenza tra i potenti della terra, per affermarne, in maniera inconfutabile, l’essenzialità della sua attività storiografica e biografica, a lode e gloria di principi, re, papi imperatori”³¹⁰. Conceptos parecidos pueden aplicarse a la función de las cartas de Tiziano, que aunque no se recogieron desde un primer momento en un corpus homogéneo, en un verdadero “libro di lettere”, encuentran espacio e importancia similares en las biografías del pintor a lo largo de la centuria siguiente a su muerte como demuestran los ya citados casos de Ridolfi o Jusepe Martínez.

Otro caso al que podemos acercarnos, pues ofrece muchas analogías con el de Tiziano, es el de Girolamo Parabosco. Se trata de uno de los músicos más significativos de la mitad del siglo XVI, de cuya vinculación al mundo de Tiziano tenemos noticias y referencias concretas hasta el punto de que uno de los destinatarios de las cartas incluidas en su *libro delle lettere amorose*³¹¹ era el propio Orazio Vecellio³¹², hijo predilecto del pintor y que algunos especialistas en cuestiones

³⁰⁹ RIDOLFI 1648, [1914] pp. 180-181; 185-191.

³¹⁰ LONGO 1999, p. 23.

³¹¹ PARABOSCO 1546.

³¹² PARABOSCO 1546, pp. 42-43.

musicales han identificado -además no sabemos con qué acierto- con en el joven músico de la *Venus con organista* del Museo del Prado³¹³. La complejidad en el proceso de recepción del libro de cartas de Parabosco ha sido señalada en detalle por Longo, quién ha logrado matizar cómo el aspecto funcional de las mismas, a pesar de la discusión sobre su pertenencia o no a un intercambio epistolar real o ficticio, corresponde a una función social y sociológica precisa en el marco de la sociedad cortesana³¹⁴. Una situación determinada por el extraordinario éxito de los primeros volúmenes aretinianos hasta el punto de tener la fuerza y la capacidad de modificar la misma organización del texto porque se asume, como hizo Parabosco en sus cartas, la renuncia a un público preciso e identificable con el que se quiere mantener un intercambio epistolar informativo, en favor de unas referencias genéricas, indefinidas y autónomas. En sintonía con la predilección por el público de los lectores de *libros de lettere*, porque el escritor de cartas logra de tal manera demostrar una capacidad de afirmación autónoma capaz de superar los antiguos manuales y formularios medievales y humanísticos³¹⁵. Sin embargo, en el caso de Tiziano, aunque no se llegue a alcanzar un perfil literario tan definido y cuyo máximo punto de referencia ha sido identificado en Petrarca³¹⁶, asistimos a una definición de contenidos y de unas estructuras tan universales y genéricas que su lectura resulta tan entretenida como la de las misivas incluidas en los *libros di lettere*, a pesar de no renunciar al destinatario real cuya presencia y función hemos analizado anteriormente. Otro punto de contacto que podemos encontrar

³¹³ EINSTEIN 1949, p. 182.

³¹⁴ LONGO 1999, pp. 35-66, en part. p. 41, donde se llega a plantear que en el sistema cortesano, la disimulación literaria de las cartas pueda llegar a configurarse como un substituto eficaz de la realidad.

³¹⁵ LONGO 1999, pp. 44-45, en este sentido de superación de los modelos anteriores los libros de cartas se configuran instrumento de transmisión de una información sujeta a las condiciones propias de la ficción literaria.

³¹⁶ La referencia a los modelos ofrecidos por las cartas de Petrarca hay que entenderla bajo el dúplice efecto de los reflejos de la cultura y sabiduría del redactor y, sobretudo, hacia la identificación del destinatario como un pretexto narrativo que desarrolla una función literaria explícita, una condición que, evidentemente, plantea una relación dialéctica con el sistema epistolar del siglo XVI, donde, si por un lado permanecen algunos de estos elementos esenciales, por otro lado, y particularmente en referencia a la función del destinatario, se vislumbra un horizonte diferente, donde las necesidades de representación y publicidad cortesana tienen un papel significativo; cf. LONGO 1999, pp. 46-47.

entre el conjunto de Parabosco y las cartas de Tiziano es su preciso valor contextual en el proceso de afirmación de cada uno de sus respectivos protagonistas. Longo ha demostrado cómo la edición del *libro delle lettere amorose* coincide con un momento clave en el asentamiento profesional del músico en Venecia³¹⁷, algo muy parecido a lo que pasó con las cronologías de las cartas de Tiziano que hemos analizado anteriormente. De esta manera la carta, deja de ser un simple medio de comunicación para convertirse en un instrumento de afirmación personal y sobre todo profesional en unos momentos decisivos. A tal fin las misivas, aparentemente sencillas, responden en ambos casos a connotaciones retóricas precisas y en particular al género de la carta *consolatoria* que remite a la tradición medieval de Boecio³¹⁸. Se trata de una postura perfectamente coherente con las indicaciones lingüísticas adelantadas por Bembo, que trataban de ampliar el abanico y la capacidad de dinamismo de la lengua vulgar³¹⁹ por medio de un retorno a los modelos del pasado, por un lado en Virgilio y Cicerón y por otro en Petrarca y Boccaccio³²⁰. Para concluir nuestro discurso sobre la estructura de las cartas de Tiziano podemos recuperar lo que Longo afirmaba a propósito de la edición de las cartas de Giovio, unas palabras que, en nuestro caso, ponen de manifiesto la necesidad de considerar el debate sobre la autografía de las cartas de Tiziano como un aspecto secundario respecto a su función literaria: “In conclusione se inventio e dispositio garantiscono la fedeltà ad una lezione classicista, appresa da una tradizione epistolografica che viene da lontano, la scarsa cura dell’elocutio e dell’ornatus in particolare, risulta il segnale evidente del limite letterario dell’intera operazione scrittoria gioviana: il massimo che gli si può chiedere è la capacità di applicare, senza sforzo, il codice formale previsto dalla retorica clásica, le regole che la tradizione medievale e umanistica gli hanno tramandato, senza che egli si ponga il problema della qualità di letterarietà cui è in grado di prevenire con gli strumenti di una cultura, in fondo, libresca ed arretrata”³²¹.

³¹⁷ LONGO 1999, p. 50.

³¹⁸ LONGO 1999, p. 51.

³¹⁹ GIOVANNARDI 1998, p. 210.

³²⁰ DIONISOTTI 1966 (1989) p. 37.

³²¹ LONGO 1999, p. 33.

2.7 LA FUNCIÓN DE LAS CARTAS COMO PARTE DEL DEBATE SOBRE LAS ARTES Y REFERENCIA CULTA AL UT PICTURA POESIS HORACIANO

El sistema epistolar entendido y promovido como parte de una estrategia de comunicación y representación cortesana del pintor a través de una fuerte caracterización retórica y literaria del mismo, constituye un acontecimiento singular para un personaje como Tiziano y además se configura como un episodio capaz de abrir nuevos e interesantes escenarios de reflexión sobre la relación entre el artista y la forma de expresión por medio de la lengua escrita.

Hacia la mitad del siglo XVI, es decir entre la primera y la segunda edición de las *Vidas* de Vasari (1550-1568), la historia del arte y la historia de la pintura asistieron a un interesante proceso de redefinición de algunas de sus coordenadas principales. Una de las ambiciones de los volúmenes vasarianos, a parte de exaltar la figura del genio absoluto de Miguel Ángel, hay que buscarla en la manera de redactar la historia de la historia del arte: el pintor aretino opta por una lengua, el toscano-florentino, que corresponde a una precisa elección cultural. La lengua de Vasari quiere corresponderse de una forma coherente con los contenidos formales y estéticos de aquella misma escuela pictórica: la lengua de la pintura coincide con la de la escritura. No se trata de un fenómeno aislado y episódico, sino de un proceso de largo alcance del que Vasari representa la cumbre. Porque la lengua escrita había establecido, en otros contextos, unos mecanismos capaces de otorgar dignidad e importancia tanto a los que la utilizaban³²², como a aquellos que eran objeto de sus especulaciones, hasta el punto de que recientemente, los historiadores de la lengua italiana, han individualizado un nuevo grupo social, perfilado por caracteres propios y situado en un eslabón intermedio. Se trata de un conjunto social, que por lo que respecta a nuestras investigaciones coincide con las características del público al que iba dirigido también el

³²² GIOVANNARDI 1998, p. 147.

libro del cardenal Paleotti³²³. Según Antonio Sorella, Benedetto Varchi, al determinar aquel público bajo la definición de *no idiotas*, logró definir con precisión sus rasgos sociales, individuálizándolos en los que, pese a no conocer la lengua latina, saben hablar y escribir en vulgar debido a su nacimiento o actividad profesional³²⁴.

Se trata de un concepto desarrollado en las reflexiones sobre la lengua llevadas al cabo por un personaje bastante introducido en el mundo de las artes figurativas como Vincenzo Borghini, quien se hizo cargo de matizar la diferencia entre el idioma básico, aquel al alcance de todos y el lenguaje exclusivo, propio de las artes y de las profesiones, reservado a los pocos que ejercían dichas actividades³²⁵. De esta manera queda de manifiesto y, sobre todo, definida por parte de unas investigaciones ajenas a la historia del arte, una tipología de atención de sectores diferentes del mundo de la producción artística hacia temas relacionados con las formas de la lengua. Por nuestra parte podemos considerar oportuno incluir entre ellos a los pintores y a los músicos. En este contexto se nos ofrece la posibilidad de aplicar a la historia del idioma utilizado por los escritores de arte y sobre todo hacia la misma historia de la pintura, categorías parecidas a las que utiliza Glauco Sanga a fin de matizar las características propias del debate general sobre la lengua: “La lingua italiana è nata dal toscano, anzi dal fiorentino, ma la sua storia non si può ridurre a la del toscano [...]. Vi sono stati *altri italiani*, oltre a quello toscano”³²⁶. De tal manera, quizá seamos capaces de aplicar un concepto similar a la historia del arte que se estaba escribiendo por aquel entonces: en Italia existían formas diferentes de entender la pintura respecto a la tradición florentina y toscana, *existían otras pinturas*, en cuya producción destacaba la de la escuela veneciana. Evidentemente, en determinados momentos estas otras escuelas pictóricas buscaron unas formas de expresión escrita diferente a las toscanas/vasarianas. Eso, quizá pueda explicar en parte el éxito del género del *Diálogo* en el

³²³ Sobre Gabriele PALEOTTI véase PRODI, 1959-1967; PRODI 1990.

³²⁴ “Tra l’uso de’ letterati e il misuso degli idioti è un terzo uso, e questo e quello di coloro i quali, se bene non hanno apparato nessuna lingua straniera, favellano non di meno la natia correttamente, il che è loro avvenuto o a tutte, o da due, o da ciascuna di queste tre cose, natura, fortuna, industria”; VARCHI 1570 [ed. 1995], p. 794.

³²⁵ MARASCHIO 1977, p. 219-220

³²⁶ SANGA 1995, p. 82, cursiva del autor.

contexto literario veneciano, argumento del que trataremos más adelante³²⁷; y de esa, también, se pueda plantear una explicación razonable a la importancia que se dio al género epistolar en la construcción del modelo “Tiziano Vecellio” por lo que respecta a la definición del perfil profesional y cortesano de los pintores.

Llegados a este punto cabe preguntarse si realmente, para entender la función de las cartas de Tiziano, tiene alguna importancia seguir investigando sobre el grado de autografía de cada una de ellas, de cada párrafo o de cada línea o, si para comprender su función quizá, sea suficiente con devolverlas a un contexto más amplio, de rápida transmisión y de gran éxito cultural en el *Cinquecento*: el *Libro di lettere*.

³²⁷ Cf. capítulo siguiente.

Capítulo 3

La fundación de los tópicos: del pintor cortesano a la autografía ideológica

3.1 PAOLO PINO Y EL DIÁLOGO DE PINTURA

A pesar de la indudable importancia que tienen las *Vidas* vasarianas como género literario preferente para la comprensión de la historia de la pintura, de las biografías de los pintores y, sobre todo, como obra destinada a la reconstrucción de los orígenes de la historia de la crítica de arte en el marco de la ampliación del prototipo de las biografías de hombres ilustres³²⁸, el reconocimiento de la función

³²⁸ Un modelo derivado, por cierto, de la recuperación clasicista de los prototipos retóricos ciceronianos, según el enfoque y los matices planteados por MONTES SERRANO 2006, especialmente p. 106, donde, además de precisar las propuestas de GOMBRICH 1960, pp. 309-311, indica claramente la función del esquema evolucionista retórico de Cicerón por parte de Vasari, aplicado a las biografías de hombres ilustres. SHEARMAN 1967, pp. 30-39, amplió el horizonte dibujado por Gombrich, aunque manteniendo firme la identificación de las fuentes clásicas. En este contexto es oportuno mencionar SOHM 2001, pp. 100-101, donde se precisan los dos grandes cauces ideológicos con los que hay que evaluar y comparar las posturas tomadas por Vasari: por un lado Leonardo y Lomazzo, adoptan Aristoteles y, por otro lado Alberti y Pino, que acude a los ya citados modelos ciceronianos.

cortesana e intelectual de los pintores y de su oficio, también, se introdujo y se afirmó en la cultura escrita de mediados del siglo XVI, por medio de otros géneros literarios y de otros autores. Lo demuestra el caso de Paolo Pino³²⁹, un autor del que queremos destacar su contribución a la formación de algunos elementos que contribuyeron a los procesos de recepción de Tiziano en España. Nos referimos, en concreto a cuatro cuestiones esenciales: primero, la elección de la forma literaria del *diálogo* para convertirlo en soporte para la tratadística histórico-artística. Segundo, su forma de vincular el debate sobre el naturalismo a la figura de Tiziano y a un argumentario que encontrará vasto eco en los autores españoles. Tercero, la determinación de un perfil simbiótico entre las características del pintor, de sus relaciones de mecenazgo y, finalmente, de su forma de representarse y representar dentro del sistema cortesano. Un argumentario que desemboca en la cuarta y última cuestión que tratamos, es decir, la identificación del concepto de *gravedad*, vinculado al género del retrato y a su función social.

En el caso del primer punto, destacamos que el modelo a seguir -complementario a la forma lingüística de la retórica ciceroniana- el prototipo al que nos referimos no es otro que el *Libro del Cortegiano* de Castiglione, principalmente en lo que se refiere a su forma de representar literariamente el contenido de un tratado por medio de un *diálogo* que utiliza la lengua vulgar³³⁰. Así que no debe de sorprender el hecho de que un significativo número de autores se dedicaba a componer *diálogos*, cuya finalidad era la de argumentar y sistematizar el conjunto de las cuestiones relacionadas con la pintura en el marco cortesano. Una elección valiosa tanto por su recuperación y actualización de los modelos ideológicos albertianos³³¹, cuanto por su estrecha vinculación con los

³²⁹ PINO 1548, se ha consultado en la edición de BAROCCHI 1960, pp. 93-139, 396-432; sobre la figura y la teoría artística de Pino véase MAZZA 1992.

³³⁰ Aunque, hay que subrayarlo, se trata de una alternativa esquisitamente formal en cuanto, desde el punto de vista ideológico ambas elecciones, las *vidas* o los *diálogos*, corresponden a un mismo planteamiento ideológico vinculado a las ideas de equilibrio propias de la retórica ciceroniana; cf. GOLDSTEIN 1991, pp. 641-652; MONTES SERRANO 2006, pp. 75-88; con respecto a Pino resultan muy sugerentes las precisiones de POZZI 1967, pp. 237-238, quien indica en su faceta publicista uno de los horizontes esenciales de la literatura artística veneciana.

³³¹ Las dependencias entre los escritos de León Battista Alberti y el tratado de Paolo Pino han sido argumentadas de forma pormenorizada por BAROCCHI 1960, pp. 396-432 y también por POZZI 1967, pp. 258; sobre todo para lo que se refiere a la función de *traductores* -que ambos desarrollaron- del ideario albertiano al lenguaje figurativo veneciano. No obstante, en esta ocasión lo que nos interesa destacar es la coincidencia cronológica entre la edición vulgar de *La pintura*, editada por Ludovico Domenichi en 1547 y la fecha, 1548, de la

procesos de teorización de la pintura española entre los siglos XVI³³² y XVII³³³. En referencia a lo que acabamos de afirmar es suficiente destacar que, ya desde la temprana dedicatoria destinada a los *lectores* de su *Dialogo di pittura* de 1548³³⁴, Paolo Pino se refiere a su texto como a “su tratado” y de esta manera asume, de hecho, que la elección del género literario y de la forma exterior del mismo debía quedar determinada por su funcionalidad³³⁵, que no era otra que la de razonar de “pittura come

impresión del *diálogo* de Pino. Una circunstancia que, además de confirmar el interés para estas cuestiones hacia la mitad del siglo XVI en Venecia, nos permite mencionar las otras fuentes a las que acudió Pino. Entre ellas destacamos Plinio, quien, con su sólo presencia otorga la *auctoritas* necesaria a convertir el escrito de Pino en una manifestación autorizada de las ideas clasicistas (IDEM, p. 397 con referencia bibliográficas a las posturas de PALLUCCHINI 1946, CAMESASCA 1954 y SCHLOSSER MAGNINO 1964). Por otro lado, Pino se hizo cargo de empezar un proceso de análisis crítico-historiográfico que le llevó a ofrecer una interpretación personal, a parte de las ya mencionadas obras de Leon Battista Alberti, de los escritos de Alberto Durero y Pomponio Gaurico, no dudando en considerar el tratado del primero como más vinculado a la matemática que a la pintura, subrayando, además, que se encontraba redactado en lengua latina, alejándolo así de las tendencias literarias más recientes y que su propio tratado pretendía encarnar. A propósito del volumen de Pomponio Gaurico llegó a explicar que, aunque este autor escribió mucho de pintura, su especialidad estaba “nella scultura, nella fusoria, nella plastica, materie molto dell’arte nostra differenti”, alcanzando así una importante distinción entre las artes y a la vez dejándose abierta la posibilidad de proceder a una especulación sobre cada una de ellas y sobre sus peculiaridades propias e individuales; cf. PINO 1548, pp. 97-98.

³³² Nos referimos especialmente a los escritos de Francisco de Holanda, y a su difusión en el panorama español en la segunda mitad del siglo XVI, cf. HOLANDA 2003, pp. 12-18 para la reconstrucción de la cronología de sus obras y las pp. 101-166 para los *Diálogos Romanos*. Además, sobre Holanda véase, también BURY 1989, pp. 87-103.

³³³ Según lo que argumenta HELLWIG 1999, pp. 146-159, donde se manifiesta en relación al panorama español -además de la dependencia de las fuentes italianas- la importancia atribuida al género del diálogo como instrumento prioritario a la hora de abarcar las explicaciones de cuestiones histórico-artísticas. Una circunstancia confirmada por el hecho que, los *Diálogos de la pintura*, uno de los principales tratados de la primera mitad del siglo XVII en España, pertenecen al mencionado género, cf. CARDUCHO 1633 y CALVO SERRALLER 1979, pp. LII-LIV.

³³⁴ En lo que se refiere a las aportaciones críticas sobre el tratado de Paolo Pino cf. PALLUCCHINI 1943, pp. 14-16; PALLUCCHINI 1946; GILBERT 1946, pp. 87-106; para las dudas hacia Alberti véase GRASSI 1970, pp. 187-188, donde se explican también las referencias a Cicerón y a la retórica romana; PADOAN 1978, p. 368 para la definición del perfil de Pino en el marco general de la literatura artística en el Véneto del siglo XVI. Sobre el contexto en el que se redactó el *Diálogo* véase PARDO 1992, pp. 33-49.

³³⁵ Además, el prólogo revela que Pino tenía un proyecto muy ambicioso tanto por las finalidades como por los antecedentes a los que quería aludir. A unas y a otros quiso hacer referencia de una forma explícita detallando que entre sus objetivos estaba el propósito de explicar, como ningún antiguo o moderno había hecho hasta el momento, en qué consistía la pintura: “Cosa intolerable mi parve veder una tanta virtù, degna di rasserenare il cielo con la gloria sua, per ignoranza de noi pittori giacer sopita e negletta del mondo, e tanto maggior displicenza assaggiava la mente mia, quanto più che da qual sia scrittore di ciascuna facultà l’udi’ in diverse esemplarità celebrare, ne mai alcuno, antico o moderno, isplacò che cosa sia la pittura [...]. Al fine, sperando più compassione che biasimo, spronato da un non so che d’amore di essa pittura, diedi aggio a quest’umore, del qual conseguirò il da me desiato fine

pittore”³³⁶. Además, bajo esta afirmación escueta encontramos disimulada otra referencia al complejo mundo del diálogo neoplatónico, al comprobar que una de las palabras utilizadas por Pino era *ragionando*, un término de primera importancia en el léxico y en la semántica institucional de la cultura cortesana³³⁷. Acto seguido Pino planteó la necesidad de considerar la pintura como un arte liberal que merecía el mismo tratamiento que las demás artes liberales y de esta manera anhelaba que, como un padre bondadoso, el dogo de Venecia³³⁸ la incluyera entre sus pensamientos al igual que las demás³³⁹. Coherentemente con estas declaraciones, unas páginas más adelante encontramos una argumentación más estructurada y profunda de las mismas cuestiones. Fabio, uno de los dos protagonistas del diálogo y alter ego literario del autor, afirmaba la esencia de la naturaleza de la pintura en su parangón con la poesía, llegando a considerarla capaz no sólo de hacer creer las cosas, sino de lograr que se viesan³⁴⁰. Se trata de la representación eficaz de un sistema teórico, donde, finalmente podemos

se quelli candidi ingegni nodridi de la virtù, leggendo l'opera mia l'ammetteranno como non molto disconveniente a lei. E s'avvien che diversamente questo mio *trattato* sia giudicato e reprobato, mi terrò degno d'oscurarmi con la morte”; PINO 1548, p. 97. Un mecanismo parecido podemos comprobar en la duplicidad entre las dos partes del *Tratado de la pintura antigua* de Francisco de Holanda, cf. HOLANDA 2003, pp. 19-167, donde se evidencia la estrecha relación entre la función del diálogo y la del tratado de arte.

³³⁶ PINO 1548, p. 96, se trata de una extensión del concepto expresado por ALBERTI 1547, p. 4; aunque éste último se refiera a la necesidad de aplicar la perspectiva del pintor al análisis de los preceptos geométrico-matemáticos.

³³⁷ Sobre estas cuestiones véase DIONISOTTI 1967, pp. 7-54 y QUONDAM 1995, pp. 65-81.

³³⁸ Coerente nos parece también la referencia *bucólica* con la que Pino empezó la dedicatoria de su diálogo a Francesco Donato, dogo de Venecia, en la que se comparaba a sí mismo con un campesino y a su obra con los frutos de una nueva estación: como aquél, el autor ofrecía su obra al Príncipe, definiéndola además como “ostaggio dell'amor che le porto”, seguro que el dogo “non le negarà quella parte dell'innata *cortesía* che le parrà convenirsi”, cf. PINO 1548, p. 96, en referencia a la recuperación del mundo bucólico en la cultura véneta de la primera mitad del siglo XVI véanse EMISON 1995, pp. 125-137; ROSAND 1995, pp. 106-117.

³³⁹ Interesante la claridad del enunciado de Pino hacia el dogo: “a modo di benigno padre dell'arti liberali, abbraccerà le figliuole delle sue figliuole, tra le quali non menoma è la pittura, veramente degna d'aver spazio negli alti pensier suoi”; PINO 1548, p. 96.

³⁴⁰ Sobre la condición de la pintura: “Perché la pittura non è mecánica, ma arte liberale, unita con le quattro matematiche, e siate certo che nella terza delle tre prime cause, cioè Iddio, natura et arte, la pittura come parte è connumerata et unita e celebrata qual membro nobile dell'arte propria. Quest'è la più alta invenzione che opri tra gli uomini, e tutte l'arti mecanice sono dette arti per partecipazione, come membri dipendenti dalla pittura. Ecco l'arte che nobilita l'oro e le gemme, imprimendo in essi la varietà dell'immagini. Questa e quella poesia che vi fa non solo credere, ma vedere”; PINO 1548, p. 106; y aquí cap. 1. Los reflejos de esta diatriba los encontramos evidenciados ya desde el comienzo del debate histórico artístico en España, como demuestra el propio título del libro de Gaspar Gutiérrez de los Ríos, quien fijaba el epicentro de su estudio la necesidad de distinguir entre las artes haciendo especial hincapié en la forma de verificar el método para reconocer las *Artes Liberales* de las “mecánicas y serviles”; cf. GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS 1600, p. 57; y, más en general sobre la figura de Gaspar Gutierrez de los Rios, CRUZ YÁBAR 1996, pp. 402-452.

destacar la peculiar formulación del *Ut Pictura Poesis*, planteado desde el punto de vista de los pintores³⁴¹ y que, además, nos parece estar muy estrechamente vinculado a la forma de entender la pintura por parte de Tiziano, sobre todo si contextualizamos estas afirmaciones en las mismas fechas en las que se estaba plasmando la definición de *Poesias*, para las pinturas mitológicas destinadas al príncipe Felipe³⁴². Unas obras que se adaptan perfectamente a aquella definición dell'arte della pittura, cómo "imitatrice della natura nelle cose superficiali"³⁴³ y a las que corresponde lograr el equilibrio entre dibujo, invención y colorido. Categorías artísticas convertidas en referencias retóricas para el discurso pictórico³⁴⁴, y que sirven para reiterar la capacidad intelectual del pintor que, aunque sin ser filósofo, tiene medios para especular en términos teóricos sobre las cuestiones relacionadas con el desarrollo de su arte, dejando claro, por otro lado, que hay temas que corresponde desarrollar a otros intelectuales, como por ejemplo la perspectiva³⁴⁵. Sin embargo, Pino/Lauro entiende que es necesaria la intervención de un artífice³⁴⁶ para lograr representar la belleza que, esto es, reside en la naturaleza de forma imperfecta y parcial como demuestran los numerosos ejemplos

³⁴¹ Se trata del proceso fundamental de organización del sistema de las artes figurativas y de la pintura en particular en el que se enmarca lo hemos venido describiendo a propósito de las cartas de Tiziano (cap. 2) y de su relación con el sistema literario contemporáneo, cf. LEE 1940, pp. 195-268; PRAZ 1967, pp. 3-27; ALPERS 1972, pp. 438-458; GOLDSTEIN 1991, pp. 641-652.

³⁴² Sobre elección del término *poesías* por parte de Tiziano y su relación con el *Ut pictura poesis* cf. ROSAND 1972, pp. 527-546 y capítulos 2, 5 y 6.

³⁴³ En relación a las teorías estéticas relacionadas con la dialéctica entre arte e naturaleza como parte del discurso de recuperación renacentista de las fuentes clásicas véase BAUER 1970, pp. 221-228; CLOSE 1971, pp. 163-184.

³⁴⁴ En este sentido, ya desde las primeras páginas de su *Diálogo*, Paolo Pino toca algunas de las cuestiones básicas del debate sobre las artes y sobre la pintura y lo hace de una manera bastante exhaustiva que, en algunos casos, no ha de leerse en clave negativa, sino todo lo contrario y lo demuestra la reiterada afirmación de Fabio relativa a su condición de pintor y no de filósofo "parlare con chi intende, come buon pittore, perch'io non fo professione d'insegnarvi, ma di raccontarvi le cose que mi richiedete", en PINO 1548, p. 98 y p. 113.

³⁴⁵ En otras cuestiones Fabio admite sin problemas su intención -es decir la de Pino-, de dirigirse a los que le pueden entender, bajo la sencilla forma de la narración. Un planteamiento que se inscribe perfectamente en el marco de las relaciones cortesanas, donde los comportamientos y la forma de vivir se expresaban a través de la narración ejemplificadora y de ningún modo podían expresarse por medio de un sistema preceptivo: "la pittura ammette che l'intelletto vostro senza artificio possi essere capace intendere e giudicare tutte le cose naturali, anchor che gli antichi ispesero dietro a questa cognizione il tempo e loro facultati, riducendola in arte per lo meggio dell'isperienza"; PINO 1548, respectivamente p. 98 p. 101; en lo que se refiere a las cuestiones cortesanas véase lo que hemos argumentado en el cap. 1.

³⁴⁶ Un concepto que retoma de ALBERTI 1547, p. 40, especialmente por lo que se refiere a la relación entre el ejercicio de los modelos naturales y el desarrollo de las capacidades individuales del artista.

aportados por sendos tópicos clásicos³⁴⁷. Al artista corresponde evaluar el correcto uso de lo *natural* que, representado en exceso, puede provocar un rechazo en los espectadores, cuya consecuencia repercutiría en la consideración reservada a su autor, pudiéndole perjudicar gravemente³⁴⁸.

³⁴⁷ Acto seguido Lauro y Fabio empiezan a especular sobre la relación entre arte y naturaleza. A tal propósito, a la pregunta formulada por Lauro, sobre cuáles eran las razones que permitían al arte dictar el juicio sobre la naturaleza, Fabio respondía detallando el vínculo entre las dos por medio del intelecto y de la experiencia, según lo establecido por los antiguos y a fin de explicarse mejor y dejar más claro el concepto al que hacía referencia a propósito de la imperfección en la forma de percibir la naturaleza por parte de los seres humanos. Nuestro autor recurrió al conocido tópico de Zeus, quién para pintar a una Venus eligió entre las bellezas de cinco vírgenes. De esta manera, Pino considera que sólo la presencia de un artífice, capaz de sintetizar mediante su arte en una única figura las distintas partes de la belleza, permite la creación de una pintura que pueda ser fiel representación de la “*image del natural*”. Además, únicamente el artificio y la parábola artística permiten representar aquellas figuras y aquellos escorzos que, de otra manera, resultaría imposible comprender sólo por medio de la naturaleza: “*elesse tra tutte quelle giovinette della città le cinque vergini, la beltà delle quali sopplia all’integrità della sua Venere, raccogliendo da una di quelle gli occhi, dall’altra la bocca, e dall’altra il suo petto, et in tal guisa reduceva a perfezzione l’opera sua*”; PINO 1548, pp. 97-99; sobre esta cuestión y la recuperación de los tópicos por parte de Pino véase BAROCCHI 1960, p. 397-398, con amplia referencia a las fuentes clásicas especialmente Plino, Ghiberti e Alberti; extremadamente sugerente es el papel que atribuye a este episodio SOHM 2001, p. 199 y p. 280, nota 92, enmarcándolo en la dialéctica entre la pintura veneciana y la florentina.

³⁴⁸ Ejemplar la mención negativa del caso de Girolamo Savoldo, su maestro, cf. PINO 1548, p. 99; mientras para una referencia bibliográfica a la obra de éste pintor remitimos al conjunto de ensayos de la Exposición de 1990, aunque su relación con Pino queda todavía por ser investigada de forma sistemática; cf. SAVOLDO 1990.

3.2 PINTAR LO NATURAL: DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA

A propósito de la relación entre pintura y naturaleza Pino abarca la descripción de la dialéctica entre las formas de la naturaleza y el disfrute que puede provocar su representación figurativa³⁴⁹. En particular nos interesa citar dos referencias concretas a los efectos sobre la percepción de los objetos reales producidas por los espejos y las cortinas, dos medios cuya importancia queda refrendada por algunas pinturas concretas de Tiziano, realizadas para el César o miembros significativos de su entorno. En términos teóricos Pino instaura un vínculo entre las formas que crea la naturaleza y el disfrute que estas mismas formas son capaces de provocar, comparándolas con el placer que puede producir a cualquier persona mirarse, por ejemplo al espejo. Por otro lado, se plantea la utilización del espejo como instrumento técnico destinado a calificar positivamente la maestría del pintor y de esta manera recupera la función que Alberti y Leonardo les atribuían. Es éste el caso de los artistas alemanes cuya pericia en este campo encontraba el elogio de Pino, para ser luego puesta en relación con la forma que tenía Tiziano de pintar los paisajes de sus cuadros. En lo que se refiere a la función de las cortinas en la pintura, Pino crea una correspondencia entre la perfección absoluta de la naturaleza, la inevitable inferioridad del arte y la posibilidad de engañar al ojo por medio del artificio. Un proceso que Pino ejemplifica a través de la función desarrollada por una cortina transparente interpuesta entre el pintor y el sujeto retratado. Se trata de una referencia que, si por un lado, representa una reelaboración muy eficaz de uno de los principales tópicos sobre el engaño del que es capaz la pintura, en cuanto logra obtener el singular efecto de disimular la diferencia entre lo real y lo artificial³⁵⁰; por otro lado, nos permite vincular este tópico a la casi contemporánea actividad de Tiziano Vecellio para uno de sus mecenas milaneses. Más en general podemos

³⁴⁹ Sobre estos temas en relación a Pino, véase DE VECCHI 1990, pp. 59-64. ALBERTI 1547, pp. 34v, precisa la función del espejo en la evaluación de las pinturas y de su correcto grado de acabado.

³⁵⁰ “L’arte nostra fa l’effetto che fa lo specchio, il qual riceve in sé quella forma (senza il motto) che gli si oppone dinnanzi. E se voi volete venire in tal cognizione, acomodate un uomo vivo nell’atto che più v’aggrada, et istendetegli un velo sottilissimo dinnanzi, sì che la forma de colui traspari ispedita, poi imítatelo in un quadro: vedrete ch’il vivo et il dipinto faranno un medesimo effetto, né si scoprirà cosa nel vivo che non appaia nel dipinto [...]. E peché la figura dipinta sarà fatta nella supeficie d’una tavola piana e lisia, vedendo quel vivo per l’egualità de quel velo, tanto più egli sarà simile alla pittura”; PINO 1548, 100.

afirmar que el pintor se hace eco de las posturas teoricas de Pino através de sendas pinturas que, pese a sus peculiaridades iconográficas podemos considerar su transposición pictórica y representan el rostro del intercambio intelectual entre pintores y teóricos.

El primer caso que nos interesa mencionar se sitúa en Milán en fechas próximas a 1558, cuando Tiziano Vecellio retrató un personaje, el entonces arzobispo de la ciudad, Filippo Archinto, en dos cuadros extremadamente similares³⁵¹ y que se diferencian exclusivamente por mostrar, en uno de los lienzos una cortina transparente, que se interpone entre el espectador y la imagen del arzobispo. Los estudios que han tratado sobre las razones de esta singular forma de retratar a Archinto han apuntado para su interpretación desde los acontecimientos históricos que dificultaron su toma de posesión en el arzobispado de Milán, hasta la referencia a San Pablo o, finalmente, hacia la posibilidad de que el segundo retrato se realizara *post-mortem*³⁵². Sin embargo, la presencia de la cortina transparente parece ser la plasmación figurativa de las palabras de Pino, sobre todo si tenemos en consideración la absoluta complementariedad entre los dos retratos. Se trataría, en definitiva, de un habilidoso ejercicio, utilizado por Tiziano para demostrar nuevamente su pericia artística, entendida cómo participación activa, por medio de sus pinturas, al debate critico de la época, como ya adelantamos. Es llamativo, para nuestro enfoque, que dicho experimento se desarrolle en el marco de lo que hemos venido definiendo como el entorno imperial de Tiziano³⁵³. De esta manera, el pintor querría lograr que su pintura se convirtiera en perfecta imitación de la naturaleza, cuyo objetivo era alcanzar el correcto punto de equilibrio para no incurrir en el peligro de la monstruosidad descrita por Aristóteles e impropia de la creacción pictórica³⁵⁴. Estamos antes una de las cuestiones teoricas de más provecho para entender el desarrollo ideológico de la pintura española

³⁵¹ MANCINI 2000, nº 230 p. 433.

³⁵² Para la biografía de Archinto y sus vicisitudes históricas ALBERIGO 1961, pp. 761-764. En relación a la atribución e interpretación de los dos retratos cf. VALCANOVER 1969, nº 392, 402, pp. 126-127; WETHEY 1971 pp. 74-75, lám. 162.

³⁵³ Cf. cap. 2.

³⁵⁴ Estos son los términos que Pino reserva a la coherencia entre forma y contenido en la representación de la naturaleza: “Altro poi è la bontà intrínseca, la qual è connessa con la proporzione dechiaratavi, tal che la bellezza fa fede alla bontà. E dice Aristotele ch’un corpo mostruoso è indegno d’una anima retta”; PINO 1548, p. 103; algo parecido lo encontramos planteado por parte de Lope de Vega, quien, en la *Dorotea*, no duda en afirmar la absoluta neciedad de aquellos pintores obligados a poner letrero a sus obras por la escasa calidad de la misma; cf. MORÁN TURINA 1997, pp. 119-120, con numerosos ejemplos similares. En este marco no podemos no mencionar las referencias de Vicente Carducho a los peligros representados por los excesos de naturalismo ofrecidos por la pintura de Caravaggio; cf. CARDUCHO 1633, fols. 88r-88v.

entre los siglos XVI y XVII³⁵⁵, además de ser uno de los focos centrales de las correspondientes reflexiones teoricas tanto sobre el primado de las artes, como de su condición respecto a las demás artes liberales, donde, por otro lado, permanecerá constante el protagonismo de Tiziano³⁵⁶. Una

³⁵⁵ Para un punto de la situación sobre el debate critico en España véase PORTÚS PÉREZ 1999, pp. 112-121.

³⁵⁶ Como ejemplo, podemos citar las reflexiones de Pablo de Céspedes sobre los conceptos vinculados a la pintura al *natural* y a Tiziano. Aunque siendo, por admisión propia, un fiel seguidor y admirador del arte de Miguel Ángel y de Rafael, Céspedes, no puede omitir hacer referencia a Tiziano y por lo menos en dos casos recurre a la figura del cadorino en contextos tópicos, cuyos rasgos ya conocemos y convirtiendo estas dos citas en otros importantes señales de la imposibilidad de prescindir de Tiziano, al tratar argumentos de pintura relacionados la representación figurativa de lo “natural”. La definición reservada al pintor véneto no puede ser más sintética y eficaz, recordándolo por la calidad de sus retratos y la nobleza de los que allí estaban representados: príncipes y princesas. No estamos ante un derroche de alabanzas, por la parcialidad que ya comentamos anteriormente, sin embargo, a Tiziano se les atribuyen algunas de las características universalmente reconocidas a su arte. Algo más interesante, aunque hay que leer entre líneas y entender el esquema de la metáfora dispuesta por parte de Céspedes, lo encontramos al comprobar el papel atribuido a Tiziano en un párrafo dedicado a exaltar la capacidad de los pintores de engañar con su pintura a los ojos más expertos, recuperando y actualizando de esta manera los conocidos topicos de la antigüedad clásica. Así que, si Zeusis había logrado engañar con su pintura a los ojos expertos de los pájaros (PLINIO EL VIEJO 1988, XXXV, 65, pp. 361-362), no menos eran, según Céspedes, Miguel Ángel, Tiziano o Rafael. Una gran habilidad literaria revela este pasaje de la narración de Céspedes: su autor recurre a los antiguos, a Zeusis en concreto, y los pone en comparación con los mejores modernos, y, para no verse atado por los esquemas que por la mayoría de los críticos contemporáneos determinaba la escala de valores establecida en relación a la pintura al natural, recurrió a un extraordinario expediente retórico. La referencia de Céspedes a Miguel Ángel se realiza sin la necesidad de poner a Buonarroti en competición con Tiziano; quien viene exaltado como gran pintor al *natural* y, sin embargo, se le convierte en víctima de los expedientes pictóricos de uno de los mejores secuaces de Rafael, Baldassarre Peruzzi, que en ningún caso hubiera podido poner en competición directa con el véneto. A pesar de su habilidad retórico/literaria, y todavía más a pesar de la parcialidad interesada de Céspedes, su texto se convierte en otro ejemplo de la función de referencia de Tiziano en el sistema de las artes elaborado por los humanistas españoles a comienzo del siglo XVII; cf. CÉSPEDES 1604, pp. 279-280; BROWN 1965, pp. 99-105; BROWN 1978, pp. 44-48. Una postura de mayor perspectiva teórica se encuentra en 1618 en el *Diálogo entre la naturaleza y las dos artes, pintura y escultura* de Juan de Jáuregui, donde Tiziano y El Mudo, junto a Correggio, representan los puntos de referencia capitales, para afirmar el primado del color como imitador principal de la naturaleza. Un protagonismo de envergadura, si consideramos que el objetivo de este *dialogo* en poesía es escenificar la disputa entre las artes hermanas de la pintura y de la escultura, que, además, se declaran ambas hijas de la naturaleza desde la primeras estrofas, ripitiendo el modelo planteado por Pino. El primado, evidentemente, corresponde a la primera por su esencia mayormente intelectual, y en este sentido no podemos considerar casual la alusión a los pintores que citamos anteriormente debido a su *naturalismo*: “Así que tu bulto es vano/junto al colorir engaña,/tratando con diestra mano:/hablen Coregio o Ticiano”; JÁUREGUI 1618, XXXI, pp. 97-106 y part. para la cita 1-15, pp. 97-98; sobre Jáuregui véanse FERRER DE ALBA 1973, pp. X-XX; LVIII-LXIII; MATAS CABALLERO 1990; HELLWIG 1999, pp. 49-51. Quizas, podamos considerar como la culminación de este proceso en el marco español una afirmación contundente de Jusepe Martínez, quien no duda en declarar que Tiziano era superior a la propia naturaleza y ejemplo absoluto de solvencia profesional y corteana: “A alguno le

manifestación valiosa de la introducción temprana de estos conceptos en España es la forma con la que Felipe de Guevara vincula la figura de Apeles a la representación de lo natural y de sus correspondientes interpretes contemporáneos, llegando hasta a afirmar que “Yo sostengo que la naturaleza duerme segura el día de hoy, de ser vencida, ni desafiada en semejantes empresas, sino de es de muy pocos”³⁵⁷.

parecerá que no queda lugar para nuestro gran Ticiano; no me quiero poner a más peligro, pero digo que le dio la naturaleza tal gracia, que no sé si fué más él que ella, o ella más que él; pues de envidia acabó con su vida, dejándola inmortalizada con decir «yo soy Ticiano» y sus obras «yo soy la flor del natural». Discurra el estudioso, que yo digo que para este modo de obrar es necesario natural ingenio, entendimiento, voluntad, diligencia, especulación, amor, trabajo, estudio y más estudio, gala y más gala”; MARTÍNEZ 1675, pp. 155-156; Ejemplos concretos de la importancia en la representación eficaz de la naturaleza por parte de los artistas y literatos españoles del siglo XVII se encuentran refrendados en MORÁN TURINA 1997, pp. 117-127, donde se ponen en relación directa los efectos de la aplicación de los tópicos clásicos a la literatura española, ejemplares los casos de Lópe de Vega y Cervantes.

³⁵⁷ El conjunto de tópicos clasicistas recuperados por Guevara estarán presentes de forma constante en los escritos artísticos del siglo siguiente en España, por parte de la literatura artística española que empezaba sus andares, sobre estas cuestiones véase CALVO SERRALLER 1991, pp. 21-43 en relación a las fuentes de origen italiano. En referencia a los planteamientos del teórico español véase GUEVARA 1948, pp. 248-252, la cita a p. 250. Sobre Guevara véanse también: COLLANTES TERÁN 2000, pp. 5570; VÁZQUEZ DUEÑAS 2005, pp. 496-485, part. pp. 474-477.

3.3 LA GRAVEDAD: DE LA CORTE A LOS LIENZOS

La segunda obra que queremos vincular a los escritos de Pino es la versión *carolina* del conocido prototipo de la *Venus con un espejo y dos cupidos* de la National Gallery de Washington³⁵⁸, citada en el inventario real de 1552. Un cuadro que, por otro lado, tuvo que ingresar en las Colecciones Reales en fechas tempranas y cuyas repercusiones iconográficas quedan demostradas por la copia del cuadro llevada al cabo por Rubens en el siglo XVII³⁵⁹ y por sus posibles vinculaciones con los modelos de las colecciones reales suecas a las que perteneció antes de pasar a las de Rodolfo II³⁶⁰. Sin embargo, lo que queremos destacar del cuadro mencionado en el inventario de 1552, es que representa la demostración de la capacidad de Tiziano de tratar a través del lenguaje pictórico algunas de las cuestiones centrales del debate histórico artístico de la época. Nos referimos a la recuperación de los modelos clásicos, a la vinculación con sus maestros más directos, empezando por Giovanni Bellini, a la expresión de su postura en la disputa sobre el primado de las artes y, a la vez, su clara determinación en entender la relación de mecenazgo como una parte esencial de la proyección de la figura del pintor en la corte. Un conjunto de cuestiones que aparece, casi en el mismo orden, en la conocida carta de Tiziano a Carlos V, escrita desde Roma en 1545³⁶¹, donde además el pintor explicita claramente su intención de llevar personalmente *una figura di Venere* al emperador porque, “da me fatta a nome suo: La qual figura ho speranza che farà chiara fede quanto l’arte mia avanzi se stessa in adoperarsi per la Maestà

³⁵⁸ Sobre la clasificación y la cronología de estas pinturas véase POGLAYEN-NEUWALL 1934, pp. 358-384; WETHEY 1975, nº 51-53, pp. 200-203, todas ellas fechadas entre 1552 y 1555.

³⁵⁹ La reconstrucción de la importancia de este cuadro de Tiziano para la representatividad de las colecciones españolas del siglo XVI y XVII en CHECA 2002, particularmente pp. 17-20, mientras que para lo que se refiere a la relación entre Paolo Pino, la función del espejo y el *parangón* entre las artes véanse -del mismo Checa- pp. 51-53. Sobre los espejos nos parece interesante mencionar también la postura de Dolce, quien vincula sus reflejos a la restitución fiel de la realidad y, también, de los sentimientos del alma: “Dice adunque, che lo specchio, il quale gli era fedele, cioè gli rappresentava la sua immagine fedelmente, insieme col suo animo”; DOLCE 1565, p. 77v.

³⁶⁰ Sobre esta versión véase nuevamente WETHEY 1975, nº 53, pp. 202-203, donde además se recuerda la identificación equivocada de éste cuadro con uno del mismo tema mencionado en los inventarios de la colección de monseñor de Granvelle. Un hecho, que confirmaría, pese a su equivocación, el éxito iconográfico del modelo ticianesco entre los allegados al entonces príncipe Felipe.

³⁶¹ Tiziano a Carlo V, desde Roma 8 diciembre 1548; cfr. MANCINI 1998, nº 43, pp. 164-165; sobre este cuadro véase GIORGI 1990, part. pp. 63-85.

Vostra”. De esta manera queda, por parte de Tiziano, establecido el vínculo entre su propio proceso de superación artística y la relación con su principal mecenas. Así, la *Venus* pintada para Carlos V (y que no sabemos si trataba de la misma citada en el inventario de Felipe II) se había convertido en algo más que un cuadro: encarnaba, en opinión del pintor y en adhesión a las posturas de Pino, la esencia de las relaciones tópicas entre los nuevos Alejandro Magno y Apeles³⁶², como demuestra su asimilación al tópico pliniano relativo a la fama de la *Venus Anadiomene*³⁶³.

Un conjunto de conceptos respaldado, también según Pino, en las actitudes sociales con las que el pintor tiene que conformarse a la hora de conseguir el acceso a la corte, porque el pintor por su oficio “ha da negociare con persone pubbliche e grandi” y por esta razón a Pino le gusta que “sia ornato di buona creanza”. De forma parecida, la complexión del pintor no es un aspecto secundario y como en el caso análogo de la descripción literaria de la mujer ideal³⁶⁴, éste tiene que

³⁶² Un proceso de identificación tan eficaz que, ya a comienzos de la centuria siguiente, Gaspar Gutiérrez de los Ríos vuelve a retomar el tópico, llegando casi a fundir las figura de Apeles y Tiziano en un *unicum*, con el fin de argumentar la importancia de la relación entre Poesía y Pintura. Si consideramos los contextos cronológicos a los que estamos aludiendo, queda evidente que en menos de medio siglo, y sin llegar nunca a pisar tierra española, Tiziano se había convertido en el mejor interprete de la conjunción entre las capacidades artísticas, los logros cortesanos y la repetición de los modelos clásicos a los ojos de los que se acercaban a la especulación sobre las artes figurativas en España; cf. GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS 1600, pp. 57-58.

³⁶³ Cuenta Plinio que esta pintura era tan bella que fue “exaltada en versos griegos che han logrado superar el valor del cuadro mismo, y que también lo han convertido en celebre”, en PLINIO EL VIEJO 1988, XXXV, 92, p. 389.

³⁶⁴ Estas referencias generales del *Diálogo* sintetizan, de forma ejemplar, los elementos que Pino utiliza para estructurar su *Teoría de la pintura y de los pintores*. Se trata de un proceso en el que las referencias a la corte, al cortesano y a la posible identificación de éste último en el pintor, son continuas y se distribuyen en distintas partes del relato, expresadas por medio de diferentes niveles de lectura. En algunos casos, se expresan de forma más directa y en otros de manera más sutil. Ya hemos aludido anteriormente a las referencias cortesanas presentes en la misma elección del *medio* diálogo, sin embargo, en el mismo contexto es como debemos entender la forma con la que Fabio describe las características con las que el buen pintor tiene que representar el cuerpo femenino. Se trata de una larga y precisa descripción de la tipología propia de los rasgos de la figura femenina, pero, sin embargo, no se trata de una construcción figurativa novedosa, sino una reelaboración de las referencias que caracterizan la poesía petrarquista del siglo XV y XVI. Una tipología perfectamente refrendada en los textos del mismo “Padre” Petrarca. Tanto es así que Pino, de manera similar a la del poeta italiano, evita incluir en su descripción la nariz de la mujer ideal. Órgano cuya presencia era mejor evitar en cualquier contexto poético-literario y hasta, como en el caso de Pino, en los retratos ecfrásticos de una imagen figurativa; “Par a me ch’un corpo femminile, a essere perfettamente bello, non bisogna che la natura sia nel produrlo impedita, e che la materia sia ben disposta di qualità e quantità d’equal complessione in propria proporzione; che gli umori superficiali siano temperati di modo che da loro si causi una carne delicata, senza macula, lucida e candida; e che l’età non aggiugnia alli trentacinque anni, ma più partecipi dell’acerbo

cumplir con unos requisitos estéticos bastante precisos para no incurrir en errores debidos al hecho de que cada uno reproduce la realidad de forma semejante a su parecido exterior³⁶⁵. Además, estas referencias permiten a nuestro autor vincular la concepción aristotélica entre la forma, las medidas y el aspecto del pintor con su quehacer artístico, planteando, así, una definitiva relación simbiótica entre las pinturas y la forma de ser y de mostrarse cortesano de su autor. Finalmente, Pino, no deja escapar la ocasión de indicar otras de las cualidades necesarias al “buen pintor”, cualidades que le acercan cada vez más a los tópicos de la corte, porque, tanto la petición de que “vorrei che fusse gracioso, per partecipare con l’opere sue”, como la afirmación de que el pintor tiene que estar dotado de una inteligencia universal, no sólo parecen ser citas directas del *Libro del Cortegiano* de Castiglione, sino que serían casi inconcebibles sin un profundo conocimiento de este texto, además de representar la actualización de las ideas predicadas por Alberti a las que ya hemos hecho referencia anteriormente³⁶⁶. Para confirmar estas relaciones, unas páginas más adelante, Pino parece derivar la descripción de su *pintor* directamente de las cualidades con las que Castiglione describe su *Cortesano*, añadiendo, además, una ejemplificación de estos mismos destinada exclusivamente a los pintores y recabada de modelos

che del maturo, non debilitata dal coito, non pasuta, non arida,; che le membra corrispondano insieme; con i capelli lunghi, sottili e aurei, le guance uguali, la bocca retta, le labbra di puro sangue e picciole, i denti candidi et eguali, l’orecchie nel suo termine, il qual è da la punta del naso insin alla coda dell’occhio, e sian basse; la gola rotonda el liscia, il petto ampio e morbido, le poppe sode e divise, le braccia ispedite, le mani delicate con le dita distese, alquanto diminute negli estremi con ungue più lunghe che larghe, il corpo poco rilevato e sodo, le coscie affusate e marmoree”; PINO 1548, pp. 102-103; BEER 1993, pp. 253-270.

³⁶⁵ Interessante la descripción que sigue: “non fa al preposito ch’il pittore sia di statura piccola o difforme, chè potrebbe di facile incorrer nelli propii errori, dipingendo le figure nane e mostruose; et anco, molti di loro sono inconsiderati e troppo veementi. Non sia grande in estremo, assai delli quali sono sgraziati, pigri, et inscipienti; ma sia il pittore nella porzione che già v’ho descritta in Vitruvio³⁶⁵, che averà più facile adito formare le figure perfette, traendo l’esempio di sé stesso. Vorrei che fusse gracioso, per partecipare con l’opere sue. Bisogna ch’il nostro pittore sia come ebrio nello studio dell’arte, di modo che, con la buona disposizione, si facci pratico nel disegnare la qualità e quantità delle cose, svegliato nell’invenzioni en el colorire perfetto, che l’intelligenza sua s’intendi nell’universale per riuscire in tutte l’occorenze [...]”; PINO 1548, p. 133.

³⁶⁶ Nos referimos en concreto a la definición de las características del pintor determinadas por Alberti en cuanto hombre sabio y cuya finalidad es la de ganar através de sus obras *laude, gratia* y *honores* más que riquezas. Unos logros determinados por el efecto de las pinturas sobre “gli occhi, et gli animi di quei, che le guardano”; cfr. ALBERTI 1547, pp. 37r/v. Hay que destacar que el núcleo esencial de estos conceptos fue preconizado por Cennino Cennini; cf. CENNINI 1859, p. 3. A estos conceptos se puede asimilar lo expresado por PATRIZI 1993, pp. 91-101, en relación a la dialéctica retrato/cortesano. Nos referimos especialmente a lo afirmado sobre la convencionalidad social impuesta en el mundo cortesano através de los códigos formales de los retratos figurativos o literarios, que llegan hasta a imponerse sobre el contenido (part. p. 100).

ilustres³⁶⁷ que establecen una conexión entre las virtudes artísticas de los pintores y su versatilidad en otros campos. Una caracterización que afirma que el pintor y el cortesano tienen que tener en común el aspecto físico³⁶⁸, los rasgos culturales³⁶⁹ y, sobre todo, la forma con la que el primero tiene que aparecer frente a los demás, exhibiendo en estas ocasiones una “cierta gravedad”³⁷⁰. Con este último enunciado, Pino casi ha terminado su obra de construcción del perfecto pintor. Su forma de ser, de aparecer y de *desaparecer* ha sido construida pieza por pieza, referencia por referencia, tomando como modelo el *Cortesano*³⁷¹ y

³⁶⁷ En este marco recordamos la forma con la que se elogian Durero y Leon Battista Alberti por su conocimiento de la lengua latina y de las ciencias, a Pordenone se le recuerda por haber sido buen músico y excelente en el manejo de las armas, mientras que a Fray Sebastiano del Piombo por saber tocar el laúd. De Bronzino y Giorgio Vasari se evocan las capacidades literarias y poéticas, además de hacer, en el caso del segundo, una referencia a su obra biográfica de las *Vidas* de los artistas, concluyendo su reflexión sobre estos casos concretos con una afirmación general y sin embargo definitiva por su relevancia: “E veramente non creggio che mai fusse pittore privo totalmente di virtù, dico oltre la pittura, cf., PINO 1548, p. 135.

³⁶⁸ Además, el pintor tiene, según Pino, que ejercitarse en distintas disciplinas que puedan otorgarle el aspecto del cortesano, como cabalgar, jugar a la pelota o practicar esgrima “util cosa sarà alla conservazione di questo individuo esercitarsi in cavalcare, giocare a palla, lottare, giocare di scrimia[...]”; PINO 1548, p. 136.

³⁶⁹ Si las anteriores recomendaciones afectan a la presencia física del pintor-cortesano, aún resultan más claros los conocimientos a los que hace referencia Pino unas líneas más adelante, donde afirma que, debido al carácter visual de su oficio, el pintor necesita conocer el latín y el vulgar instrumentos fundamentales a la hora de conocer el mundo de la antigüedad. Pino está argumentando las razones por las que el pintor necesita una cultura literaria suficiente para desarrollar correctamente su oficio y que, a la vez, le permita desenvolverse con naturalidad en el marco cortesano.. “che sia capace della lingua latina et ami la volgare per mezzo delle quali potrà prevalere dell’istorie antiche”; PINO 1548, p. 136.

³⁷⁰ El pintor tiene que ser limpio, vistiendo con gravedad y demostrando saber desenvolverse con facilidad en las discusiones, además de ir constantemente acompañado por un servidor y utilizar todas las prerrogativas propias del hombre social “No apparisca il nostro maestro con le mani empiastate de tutti i colori, con li drappi lerci, e camise succide, come guataro; ma sia delicato e netto, usando cose odorose, come confortatrici del cerebro. Usi anco quelle foggie di abiti c’hanno più disegno, ma che contengano un che di gravità. Conviengli anco dil faceto nel motteggiare e ragionare di cose che siano conformi alla professione e natura di colui col qual ragiona[...]. Vesti onoratamente, né mai stia senza un servitore; usi tutte le commodità che può e che sono fatte per l’uomo”; PINO 1548, p. 137.

³⁷¹ A su tarea sólo faltan unas alusiones a la religión y a las calidades morales, que, también, encuentran su origen en la misma fuente *Il Libro del Cortegiano*. Un conjunto de alusiones y referencia que se convierten en el texto en normas de fundamental importancia para expresar cualquier juicio sobre las calidades artísticas de todo pintor. El buen pintor, según Pino, tiene que evitar los vicios y las malas compañías de una forma muy parecida a lo que hace el buen cortesano “E sopra il tutto il pittore aborrisca tutti li vizii, come l’avarizia, parte vile e vituperosa del uomo, il gioco pernicioso e forfantesco, la crapola, madre dell’ignoranza; né vivi per mangiare, ma si cibi sobriamente per sustentation propria; schiffassi d’usar il coito senza il morso della ragione, qual è parte che debilita le potenzie virili, avvileisce l’animo causa melencolia et abbrevia la vita; non praticchi persone vili, ignoranti, o precipitose, ma la

ajustándolo a las indicaciones de Leon Battista Alberti, hasta convertirle en un interesante punto de referencia al que mirar para entender las cuestiones vinculadas al éxito en España de los modelos de gravedad pictórica representados ejemplarmente por los retratos de Tiziano³⁷² y en particular por su propio autorretrato que se conservaba en la Galería del Palacio del Pardo³⁷³.

sua conversazione sia con quelli da chi si può imparare et acquistare utile et onore”; PINO 1548, pp. 136-137.

³⁷² Se trata de uno de los temas de mayor interés para el desarrollo del género en España y donde la repercusión de los modelos venecianos y de Tiziano en particular queda en mayor evidencia. Sobre estas cuestiones véase CHECA 1987, pp. 46-54, para lo que se refiere a la ejemplaridad de los modelos carolinos de *majestad*; en relación a la ampliación de los mismos en la época de Felipe II, véase CHECA 1997, 31-37, particularmente interesante por hacer referencia a la descripción de la realidad de la *majestad* filipina que se encuentra en la relación de 1572 al senado veneciano redactada por Antonio Tiepolo. Una narración que parece casi el écfasis literaria de un retrato, que demuestra hasta que punto había llegado a calar en el sistema cortesano español aquella tipología representativa. Una situación parecida la describe FALOMIR 1999, pp. 125-150, y part. pp. 127-129 para explicar la sintonía entre los planteamientos de Francisco de Holanda y los retratos de la corte de Felipe II, del mismo FALOMIR 2004, pp. 72-95 un panorama sobre el desarrollo de la retratística en el siglo XVI español. Nos parece interesante cotejar estos estudios con lo planteado por FREEDMAN 1995, pp. 118-141, en relación a la adhesión de Tiziano a las diferentes categorías dentro del género del retrato para la definición de su mayor eficacia empática y funcional. Por otro lado un recorrido exhaustivo para la descripción de la semántica del retrato de aparato en España en el siglo XVI en SERRERA 1990, pp. 37-63; el desarrollo de estas cuestiones en MORÁN TURINA 2006, pp. 187-216, donde se explican los mecanismo de asentamiento de los modelos y su proyección hacia el futuro, argumento, éste último pormenorizado en UBEDA DE LOS COBOS 2002, pp. 89-140; también mencionamos para un panorama general sobre la *gravedad* española las recientes aportaciones de RUIZ 2004, pp. 96-123 y los mismos conceptos resumidos en RUIZ 2007, pp. 37-42. En PORTÚS PEREZ 2007, pp. 83-89, se especifican las características de la pintura cortesana del siglo XVII español en su función social por ser fiel representación de los criterios de utilidad y decoro propios del género (pp. 86-87).

³⁷³ Ejemplar en tal sentido nos parece la crítica feroz de Carducho hacia los excesos imitativos en la práctica del retrato inspirado en los modelos iconográficos de las personas reales: “Yo he visto retratos de hombres y mujeres ordinarios, de oficios mecánicos (aunque ricos) arrimados a un bufete o una silla debajo de cortina, con la gravedad de trage y postura que se debe a los Reyes y grandes Señores (sin que se le deva tampoco el retratarse por único en su ejercicio) otros armados, y con baston, como si fuera el Duque de Alva, o Marques del Vasto, que podrá ser que no se aya jamás puesto tales insignas, si no es comedia, ó zuiza”. En primer lugar destacamos que, aunque sin citarlo, las menciones de los retratos del duque de Alba y del marqués del Vasto parecen aludir a los correspondientes cuadros de Tiziano, pintor, que por otro lado viene recordado por su autorretrato considerado por Carducho el mejor ejemplo de la correcta representación de la gravedad y autoridad que se tiene que representar através del género del retrato: “Allí estaba el de Tiziano enseñándonos al del Rey Felipe Segundo: y fue así, que aviendole embiado su Majestad a pedir su retrato, hallandose con su humildad indigno, que el mundo le hiciese caso a dél, se retrato en ese modo que te refiero, diciendo que este modesto lenguaje que el lugar ó estimación que se diese a aquella pintura, ó retratos, no era al suyo sino al de su Magestad”; cf. respectivamente CARDUCHO 1633, fol. 111v y fol. 110v; unas reflexiones críticas sobre estas cuestiones han sido planteadas por WALDMANN 2007, pp. 86-104.

3.4 DISIMULANDO TIZIANO: GIORGIO VASARI Y EL SISTEMA CORTESANO

El conjunto de las cuestiones que hemos tratado hasta ahora representan una parte del arranque del proceso de elaboración de los rasgos biográficos, teóricos y cortesanos de Tiziano. Sin embargo, el escrito donde se otorga mayor envergadura a la descripción de estas características lo encontramos en las dos ediciones de las *Vidas* de Giorgio Vasari³⁷⁴. En ambas destacan algunos elementos comunes desde el punto de vista ideológico, pese a la diferencia de tamaño que podemos resumir en las categorías de la cita independiente para la edición *torrentiniana* de 1550 o de la extensa biografía individual para la *giuntina* de 1568, Vasari propone identificar la función modelica de Tiziano por medio de dos conceptos fundamentales: primero destaca su protagonismo cortesano, llevado al cabo y exaltado sobre todo gracias a su condición de retratista de los grandes monarcas y mecenas de su época. Segundo, investiga la singularidad del planteamiento formal de algunas de sus pinturas. Ambos aspectos determinarán una parte consistente de los mecanismos de elaboración de su recepción en España.

En referencia a la primera cuestión, Vasari atribuye la responsabilidad de la *cortesanía* de Tiziano a los oficios de Pietro Aretino³⁷⁵, y más en concreto a su pluma, reconociendo, aunque de una forma indirecta y a veces crítica, el papel de las relaciones epistolares llevadas a cabo por el pintor con la ayuda de su *compadre*. No se trata de consideraciones marginales, en cuanto, Vasari otorga, como no podía ser

³⁷⁴ En nuestro análisis hemos utilizado las versiones críticas editadas por Paola Barocchi, véase VASARI 1550 y VASARI 1568.

³⁷⁵ Una intervención compleja la de Aretino en el proceso de promoción de Tiziano, que hemos descrito en el capítulo 2 y que, pese a su articulación, Giorgio Vasari atribuye íntegramente a la pluma de Pietro Aretino, quien se trasladó a Venecia en fechas próximas al Saco de Roma. Es en este contexto general en el que debemos de continuar a contextualizar la actividad de Tiziano Vecellio a comienzos de los años treinta del siglo XVI, sobre todo a la vista de las huellas que las cuestiones abarcadas en aquellos años dejaron en los escritos del siglo XVI, empezando por los del propio Giorgio Vasari. Se trata, no sólo de un momento clave en la evolución de la poética artística del maestro véneto, sino también el momento histórico en el que se produjo una dispersión de los mayores artistas e intelectuales activos en la corte papal de León X: Giulio Romano, Pietro Aretino, Jacopo Sansovino, dejaron la ciudad eterna junto con muchos otros, dirigiéndose a otras ciudades; cf. VASARI 1568, t. II, p. 810. Sobre la *diáspora* de los artistas posterior al “Saco de Roma” véase CHASTEL 1977; mientras que para la interpretación filo imperial de las diferentes posturas intelectuales véase VIAN HERRERO 1997, pp. 183-212, part. pp. 195-206.

de otra manera por su parte, un gran crédito al estatus social del pintor en la corte³⁷⁶. Lo confirma la adhesión a estos valores proclamados en la dedicatoria³⁷⁷ inicial de las *Vidas*³⁷⁸, donde, finalmente, quiere dejar

³⁷⁶ Sobre Vasari cortesano véase LE MOLLÉ 1988a, pp. 293-352 para lo que se refiere a su actividad en la corte de los Médicis, mientras que para su concepción de la función del artista de corte nos referimos a las pp. 353-368, particularmente interesante nos parece la forma con la que se define perfecto cortesano a Vasari. Una condición lograda por haberse “convertido en objeto de la adulación de los demás” (p. 362) o, en ocasiones, por sustituir al mecenas decidiendo disimuladamente en su lugar y hasta llegar a encarnar las reivindicaciones frente a las intrusiones de reconocidos cortesanos en el mundo de los Médicis, como en el caso del rechazo por parte de Cosme a los intentos de Tiziano, en visita a Florencia, de hacerle un retrato, que hubiera representado un menosprecio hacia los que trabajaban en su corte (p. 367). Se trata de indicios representativos de cuanta consideración, en el sistema ideológico vasariano, se reserve a todo tipo de reconocimiento cortesano. Circunstancia que otorga aun más valor a las características con las que Vasari definió la biografía de Tiziano o aquellas alusiones a su actividad en la vida de otros pintores.

³⁷⁷ En este caso Vasari elige la forma nada neutra de la epístola; sobre la función de la carta como parte integrante de la recuperación clasicista y del género epistolar; véase cap. 2 y bibliografía allí citada y especialmente QUONDAM 1990 y LONGO 1999.

³⁷⁸ En la dedicatoria el lector se encuentra ante unos de los mayores despliegues de la semántica propia de la retórica clasicista y cortesana, argumentada, además, gracias a numerosas referencias a la naturaleza y a los objetivos últimos de su obra, además entre las intenciones de su autor, destaca la necesidad de proceder a una recuperación del rigor histórico que permita comprender y otorgar a cada artista su justa posición en el más amplio bosquejo de la Historia del Arte: “Poi che la Eccellenzia Vostra, seguendo in ciò l’orme degli illustrissimi Suoi progenitori e da la naturale magnanimità Sua incitata e spinta, non cessa di favorire e d’esaltare ogni sorte di virtù dovunque ella si truovi, et ha spezialmente protezione dell’arti del disegno, inclinazione agli artefici d’esse, cognizione e diletto delle belle e rare opere loro, penso che non Le sarà se non grata questa fatica presa da me di scriver le vite, i lavori, le maniere e le condizioni di tutti quelli che, essendo già spenti, l’hanno primieramente risuscitate, dipoi di tempo in tempo accresciute, ornate e condotte finalmente a quel grado di bellezza e di maestà dove elle si truovano a’ giorni d’oggi. E perciò che questi tali sono stati quasi tutti toscani, e la più parte Suoi fiorentini, e molti d’essi dagli illustrissimi antichi Suoi con ogni sorte di premii e di onori incitati et aiutati a mettere in opera, si può dire che nel Suo stato, anzi nella Sua felicissima casa, siano rinate, e per beneficio de’ Suoi medesimi abbia il mondo queste bellissime arti ricuperate e che per esse nobilitato e rimbellito si sia. Onde, per l’obbligo che questo secolo, queste arti e questa sorte d’artefici debbono comunemente agli Suoi et a Lei come erede della virtù loro e del loro patrocinio verso queste professioni, e per quello che Le debbo io particolarmente per avere imparato da loro, per esserLe suddito, per esserLe devoto, perché mi sono allevato sotto Ippolito cardinale de’ Medici e sotto Alessandro suo antecessore, e perché sono infinitamente tenuto alle felici ossa del magnifico Ottaviano de’ Medici, dal quale io fui sostenuto, amato e difeso mentre che e’ visse - per tutte queste cose, dico, e perché da la grandezza del valore e della fortuna Sua verrà molto di favore a quest’opera e dall’intelligenza ch’Ella tiene del suo soggetto meglio che da nessuno altro sarà considerata l’utilità di essa e la fatica e la diligenza fatta da me per condurla, mi è parso che a l’Eccellenza Vostra solamente si convenga di dedicarla e sotto l’onoratissimo nome Suo ho voluto che ella pervenga a le mani degli uomini. Degnisi adunque l’Eccellenza Vostra d’accettarla, di favorirla e, se da l’altezza de’ Suoi pensieri Le sarà concesso, talvolta di leggerla, riguardando alla qualità delle cose che vi si trattano et alla pura mia intenzione, la quale è stata non di procacciarmi lode come scrittore, ma, come artefice, di lodar l’industria e avvivar la memoria di quegli che, avendo dato vita et ornamento a queste professioni, non

constancia antes que de su propia formación como pintor, de su *cursus honorum* como cortesano³⁷⁹. Destaca en este contexto el uso que plantea

meritano che i nomi e l'opere loro siano in tutto, così come erano, in preda della morte e della obliuione. Oltra che, in un tempo medesimo, con l'esempio di tanti valenti uomini e con tante notizie di tante cose che da me sono state raccolte in questo libro, ho pensato di giovar non poco a' professori di questi esercizi e di dilettere tutti gli altri che ne hanno gusto e vaghezza. Il che mi sono ingegnato di fare con quella accuratezza e con quella fede che si ricerca alla verità della storia e delle cose che si scrivono. Ma se la scrittura, per essere incolta e così naturale com'io favello, non è degna de lo orecchio di Vostra Eccellenza né de' meriti di tanti chiarissimi ingegni, scusimi, quanto a loro, che la penna d'un disegnatore, come furono essi ancora, non ha più forza di linearli e d'ombreggiarli; e quanto a Lei, mi basti che Ella si degni di gradire la mia semplice fatica, considerando che la necessità di procacciarmi i bisogni della vita non mi ha concesso che io mi eserciti con altro mai che col pennello. Né anche con questo son giunto a quel termine, al quale io mi imagino di potere aggiugnere ora che la fortuna mi promette pur tanto di favore, che, con più commodità e con più lode mia e più soddisfazione altrui, otrò forse così col pennello come anco con la penna spiegare al mondo i concetti miei qualunque si siano. Perciò che oltra lo aiuto e la protezione che io debbo sperar da l'Eccellenza Vostra, come da mio Signore e come da fautore de'poveri virtuosi, è piaciuto alla divina Bontà d'eleggere per Suo vicario in terra il santissimo ebeatissimo Iulio Terzo, Pontefice Massimo, amatore e riconoscitore d'ogni sorte virtù e di queste eccellentissime e difficilissime arti spezialmente, da la cui somma liberalità attendo ristoro di Molti anni consumati e di molte fatiche sparte fino a ora senza alcun frutto. E non pur io, che mi son dicato per servo perpetuo a la Santità Sua, ma tutti gl'ingegnosi artefici di questa età ne debbono spettare onore e premio tale et occasione d'esercitarsi talmente, che io già mi rallegro di vedere ueste arti arrivate nel Suo tempo al supremo grado della lor perfezione e Roma ornata di tanti e sì obili artefici, che, annoverandoli con quelli di Fiorenza che tutto giorno fa mettere in opera l'Eccellenza Vostra, spero che chi verrà dopo noi arà da scrivere la quarta età del mio volume, dotato d'altri maestri, d'altri magisterii che non sono i descritti da me nella compagnia de' quali io mi vo preparando con ogni studio di non esser degli ultimi. Intanto mi contento che Ella abbia buona speranza di me e migliore opinione di quella che senza alcuna mia colpa n'ha forse concepita; desiderando che Ella non mi lasci opprimere nel Suo concetto dell'altrui maligne relazioni fino a tanto che la vita e l'opere mie mostreranno il contrario di quello che e' dicono. Ora, con quello animo che io tengo d'onorarLa e di servirLa sempre, dedicandoLe questa mia rozza fatica, come ogni altra mia cosa e me medesimo L'ho dedicato, La supplico che non si sdegni di averne la protezione o di mirar almeno a la devozione di chi glieLa porge; et alla Sua buona grazia raccomandandomi, umilissimamente Le bacio le mani"; VASARI 1568, carta dedicatoria a Cosimo de'Medici, sf.; sobre estas cuestiones LE MOLLÉ 1988a, pp. 361-362.

³⁷⁹ A tal fin Vasari no escatima referencias directas a hechos como el haberse formado bajo la protección de Ipólito y Alejandro de'Medicis, además de estar vinculado a Octaviano. Se trata de unas referencias útiles para entender la forma de exponer los intereses de Vasari: en la primera parte, el artista demuestra su premura en marcar su relación con los antepasados y familiares directos del duque Cosme, teniendo, sin embargo, sumo cuidado en no mencionar en ningún momento su actividad como pintor, limitándose a aludir a dicha vinculación mediante términos genéricos, cuya cumbre semántica la encontramos en la secuencia utilizada a propósito de Ottaviano de'Medicis. *Sustentado, amado y defendido*, éstas son las palabras exactas que usa Vasari y no se configuran como lemas imparciales, sino como una habilidosa construcción que, por un lado, deja entender la función del príncipe/mecenas con los artistas/cortesanos y, por otro lado, insinúa el criterio de juicio bajo el cual someter a estos últimos para valorar a la vez sus éxitos en la doble faceta, cortesana y artística, con la que los pintores de las sociedades del Antiguo Régimen tuvieron que medirse continuamente; VASARI 1568, t. II p. 4.

Vasari para la palabra *risuscitato*, referencia directa a una categoría específica del siglo XVI y que podemos interpretar como sinónimo de clasicismo, en cuanto parte de la representación ideológica del debate dialéctico entre *antiguos* y *modernos*³⁸⁰ y que, sobre todo, contribuye a enmarcar el conjunto de sus escritos en una perspectiva evolucionista del desarrollo de las artes³⁸¹. Una postura historiográfica en la que encuentran cabida muchas cuestiones que hemos tratado en partes anteriores de nuestra investigación: la noción de conciencia histórica, la cuestión de la lengua y su empleo en las composiciones de naturaleza histórica y literaria, además de la problemática relativa al lugar que ocupa y que viene reservado a los artistas en los distintos contextos históricos, y, finalmente, las relaciones de los pintores con sus mecenas. En este último caso en particular, las palabras de Vasari representan un antecedente esencial para la teoría artística española, porque plantean vincular el desarrollo de las artes y de la recuperación de los valores propios del clasicismo a la promoción artística de un mecenas concreto³⁸², a quien, por otro lado, Vasari considera oportuno otorgar los méritos y los honores de toda iniciativa artística, un horizonte ideológico al que le

³⁸⁰ Se trata de una de las apuestas más evidentes por parte de Vasari hacia la recuperación del clasicismo, entendido como razón de ser de la misma creación artística, fundamento y sólido pilar por medio del cual los modernos pueden ponerse en relación directa con los antiguos. En este marco ideológico es donde se inscribe la utilización por parte de Vasari del ya citado termino *risuscitato*. Vasari consideraba de fundamental importancia dejar claro, ya en la primera página de su dedicatoria que, si las artes habían muerto durante un determinado periodo cronológico, los modernos las habían devuelto a la vida y los contemporáneos habían llegado a mejorarlas VASARI 1568, t. II p. 3; sobre la importancia del lenguaje adoptado por Vasari véase LE MOLLÉ 1988b, pp. 5-17 donde se pormenoriza el la función de los términos técnicos y que se puede hacer extensiva a los que sirven para definir marcos ideológicos/historiográficos como en éste caso. También nos parece interesante mencionar PANOFISKY 1977, pp. 65 para entender el desarrollo, dentro del concepto general de *Idea*, llevado al cabo por Vasari en relación a la dialéctica antiguo/naturaleza, y que no dudamos en enlazar con la definición de *risuscitatio*.

³⁸¹ PANOFISKY 1977, pp. 17-19, vincula el concepto de *Idea* con el *Orador* de Cicerón, marcando las sendas de una investigación luego desarrollada en relación a las *Vidas* de Vasari por GOMBRICH 1960, pp. 309-311, quien evidencia los vínculos entre el planteamiento evolucionista de Vasari, según lo afirmado en la prefacio a la segunda parte de las *Vidas* y Cicerón, considerado como la fuente ideológica en la que se inspira el artista aretino; por otro lado GOLDSTEIN 1991, pp. 644-647 sufraga la aportación vasariana al creación de una retórica propia de la historia del arte. Algunos de estos argumentos los recoge también en MONTES SERRANO 2006, especialmente en las pp. 103-106. Para recuperar un enfoque del específico contexto florentino véase BAROCCHI 1979, pp. 5-7, donde se vincula la elección historiográfica de Vasari a la casi contemporánea edición de los escritos de Machiavelo, recuperando los citados planteamientos historiográficos de Wazbinsky y de Bettarini (p. 5, nota 2)

³⁸² Es en estos términos y no sólo en los de la sencilla, aunque presente, *captatio benevolentiae* es cómo debemos de entender las palabras con las que se hace referencia directa a la actividad de Cosme de' Médicis y a la de sus antepasados como promotores del renacimiento de las artes; VASARI 1568, t. II, pp. 3-4.

adhiera sistemáticamente el padre Sigüenza³⁸³ y que Tiziano tuvo claro desde los comienzos de su actividad para Alfonso d'Este, cuando sus opiniones no se pueden poner todavía en relación con la influencia ideológica de Aretino³⁸⁴. En tal sentido ejemplar es la interpretación de la propia decisión de Vasari de redactar y publicar las vidas de los artistas³⁸⁵, consideradas como parte del mecenazgo mediceo y cuya intención final era la de evitar, gracias a la palabra escrita³⁸⁶, que los nombres, las obras y los logros de los artistas cayeran en el olvido por el simple paso del tiempo³⁸⁷. La compleja arquitectura ideológica que Vasari propone en estas líneas se convierte en un significativo referente para

³⁸³ Un concepto que seguramente influyó en el padre Sigüenza a la hora de definir la función de Felipe II como mecenas de las artes y, en consecuencia su relación con Tiziano; sobre este asunto cf. cap. 9; sin embargo nos interesa mencionar ya desde ahora la coincidencia de cuanto hemos planteado con lo expuesto por CHECA 1992, pp. 422-424; argumentaciones similares, siempre respecto al monarca español, las encontramos en SÁENZ DE MIERA 2001, pp. 221-230, donde se citan las posturas de Gracián y fray Juan de San Jerónimo, quienes podemos considerar cómo antecedentes directos de Sigüenza y manifestación concreta del proceso de recepción de las posturas vasarianas en España.

³⁸⁴ Ejemplar en tal sentido la afirmación del pintor: “tanto più mi son confirmado in una opinione che la grandezza de l'arte di pictori antichi era in gran parte, anzi del tutto aiutata da quelli grandi Principi, quali ingeniosissimi li ordinavano, di che haveano tanta fama et laude. Perciò che se Dio mi concede ch'io possi in qualche parte satisfacer la expectation della S. V., chi non sa ch'io sarò lodat?”, Tiziano a Alfonso I de Este, 1 abril 1518 en FABBRO 1989, nº 5, pp. 10-11.

³⁸⁵ En la segunda parte de la exposición encontramos otra referencia, aunque más sencilla, a la necesidad de individualizar en la figura del príncipe/mecenas una función mediadora entre el cortesano/artista/escritor y el público lector. Acto seguido, Vasari procede a explicar las razones que le llevaron a tomar la decisión de redactar las vidas de los artistas, dejando muy claro desde el primer momento que no era su intención en ningún momento la de convertirse en escritor de éxito, sino que su finalidad era (sólo aparentemente) más sencilla.

³⁸⁶ VASARI 1550, p. 55 y pp. 4-5.

³⁸⁷ La historia como *verdadera guía y maestra* de las acciones humanas, noción integralmente post-renacentista que se inscribe en el marco de recuperación del rigor historiográfico propio de estas décadas, como confirma la manera en la que Vasari vincula los acontecimientos históricos con el concepto de la fortuna; responsable de lo imprevisible, en sentido positivo o negativo, y sobre todo como algo capaz de cambiar el rumbo al destino de cada uno. En la segunda edición, la de Giunti de 1568, encontramos un notable incremento de las investigaciones históricas que llegan a incluir no sólo a los pintores aún vivos, sino a los de la antigüedad. A propósito de estos últimos Vasari no esconde su deuda hacia Plinio, a quien considera como predecesor directo de su trabajo, hasta el punto de recuperar en la segunda edición de 1568 el paralelismo entre biografías y retratos de la misma manera en la que la plantea PLINIO EL VIEJO 1988, XXXV, II, p. 303. Un tipología que se fue desarrollando a partir de este momento apostando hacia una progresiva correspondencia de la identidad fisiónomica de los retratos grabados, como demuestra CASINI 2000, pp. 75-88. Por otro lado no hay que olvidar que la primera edición traducida al italiano se imprimió en Venecia en 1515 y que, otro aspecto significativo de las fuentes antigua en Vasari, lo representa la inclusión de la celebre carta de Giovan Battista Adriani sobre los *artífices* de la antigüedad; VASARI 1568, II, I-XXX.

definir los motivos de la contextualización cortesana de su texto en general³⁸⁸ y hacia la figura de Tiziano en concreto.

Tampoco es ajena a nuestro discurso una reflexión sobre las razones que Vasari plantea a la hora de explicar la elección de la lengua de su libro³⁸⁹. En otros términos, la elección de la lengua vulgar permitía a Vasari la individualización de un público más amplio que, además, incluyera a sus colegas de profesión³⁹⁰. Un público que leyera su libro como tal y no como un simple manual para profesionales. Un público que llegara, incluso, a considerar los acontecimientos narrados y las anécdotas correspondientes a cada artista como algo ameno y agradable³⁹¹. Para alcanzar ambos objetivos era necesario hacerse con el idioma imperante para la prosa del momento: el italiano vulgar y utilizarlo de forma correcta y novedosa en vocabulario y semántica³⁹².

³⁸⁸ Por ejemplo fuera del marco cortesano sería difícil comprender los lazos semánticos entre términos como *artífice* y *deleite*. En un primer momento el escritor no duda en autodefinirse como *artífice*, sin embargo en la línea siguiente no se refiere a lo que deberían de ser los frutos de la actividad, sino a un más atractivo *industria*, un término más culto y semánticamente más complejo, que le permite definir, inmediatamente después, a los artífices de esta industria como *profesores*. Así hemos subido ya dos escalones hacia la mejor definición de los artistas: los colegas de Vasari, son profesores que se dedican a una industria y que, por esta razón, merecen que se conserve memoria de ellos mismos y de su actividad.

³⁸⁹ Dichas motivaciones hay que entenderlas como la búsqueda de un estilo literario en grado de corresponderse con la necesidad de encontrar la forma más adecuada de una transmisión escrita, propia de los nuevos modelos de cortesanía y que a la vez permitiera inscribir el texto de las *Vidas* en un contexto cultural más amplio. Por otro lado, lo expuesto hasta ahora, contribuye a entender las razones que llevaron Vasari a demostrar su interés por aclarar las motivaciones que determinaron la elección del italiano vulgar como idioma para la redacción de su libro, donde el escritor aretino quiere subrayar su cultura de pintor. No se trata, evidentemente, de una simple *excusatio no petida*, por no haber hecho uso del más noble y culto latín, sino de un instrumento retórico destinado a explicar las razones materiales que no permitieron a Vasari desarrollar un estilo literario mejor. Cabe destacar que en ningún momento nuestro autor pone en duda sus capacidades intelectuales, sino que se limita a explicar, con un hábil giro retórico, que las necesidades de la vida le impidieron desarrollar sus estudios y un lenguaje más noble. Como confirma la forma con la que, al finalizar el proemio, Vasari justifica más detenidamente la razón que le llevó en algunos casos a recurrir a palabras y definiciones no toscanas para precisar mejor algunas de las cuestiones propias de la disciplina histórico-artística, VASARI 1550, pp. 21-22; GOLDSTEIN 1991, pp. 642-652.

³⁹⁰ Sobre el público de Vasari y el éxito editorial de las dos ediciones de su libro LE MOLLÉ 1998a, pp. 148-150.

³⁹¹ Algo que mereciera la pena leer para entretenerse, como corresponde al perfecto cortesano cf. VASARI 1550, p. 5; sobre la lengua de Vasari cf. LE MOLLÉ 1988a, pp. 136-147.

³⁹² Proponiéndolo, sin embargo, declinado por medio de un género literario eficaz a la hora de abarcar las cuestiones de reconstrucción histórico-artísticas y a la vez capaz de encontrar sus orígenes en el mundo del clasicismo, como es el caso de las vidas de los hombres ilustres, que, según Vasari, son aquellos arquitectos, pintores y escultores de los que es necesario mantener la memoria, cf. VASARI 1550, p. 21.

En lo que se refiere a las correspondencias ideológica entre la semántica de Vasari y la definición de cuestiones concretas, nos interesa destacar el uso de una categoría propia del mundo cortesano: la de los *valenti uomini* (hombres valientes)³⁹³, aplicada a los artistas y que, de nuevo, nos resultará ser de gran ayuda para entender el uso que hizo el padre Sigüenza de ella³⁹⁴. Por otro lado, los términos de referencia propios de la representación cortesana se encuentran recogidos de una forma aún más evidente al analizar pormenorizadamente las dos *introducciones* dedicadas a *Escultura*³⁹⁵ y a la *Pintura*³⁹⁶ que destacan por su coincidencia con los planteamientos de Baldassarre Castiglione a la hora de definir el “perfecto cortesano”³⁹⁷. En ambos casos se apuesta por reunir en una única imagen los conceptos de concordancia y unión³⁹⁸,

³⁹³ No obstante, al explicar la otra finalidad de su libro, la de ser un instrumento al servicio de los artistas, nos encontramos ante una nueva e inesperada evolución. Convertidos en ejemplos a seguir, los profesores logran subir un peldaño más en la escala social. Ahora nos encontramos ante sinónimos no demasiado ocultos para aludir a las cualidades propias del artista *cortesano*. Definición que, por un lado, reencontraremos en la tratadística española del Siglo de Oro con diferentes funciones y que, por otro, permite identificar a los destinatarios del libro no sólo en los *profesionales*, sino -y sobre todo- en los que disfrutarán de su contenido, *diletandose* en su lectura. Una lectura que produce *gusto e vaghezza*. Una alusión clara a un grupo social bien definido, que vivía del gusto y de la ociosidad, hasta el punto de convertirlos en su forma de ser y de representarse en el mundo. Estamos hablando otra vez de los cortesanos indentificados como destinatarios/público de su libro. Además, en esta segunda edición, encontramos un cambio en la la consideración reservada a los artistas que en la nueva dedicatoria han dejado de ser arquitectos, pintores y escultores, para convertirse ahora en un grupo profesional y socialmente homogéneo que Vasari no duda en definir bajo una denominación sacada de su universo intelectual, la de *artefici del disegno*. Una definición tan eficaz y válida a los ojos de su propio autor que no duda en *rititular* con ella su libro: “questo mio, anzi suo, libro delle vite degli artefici del disegno”; VASARI 1568, I, p. 4. Otra calificación que corresponde, también, al nuevo estatus social que el mismo Vasari había logrado consolidar a lo largo de estos años y cuyo reflejo se encuentra en las numerosas alusiones a los servicios, oficios y *ocios* desarrollados por el pintor en la corte del duque Cosme de’ Medicis y que encontramos reiteradas en esta misma segunda dedicatoria; cf. VASARI 1568, I, p. 3.

³⁹⁴ Sobre esta definición véase CHECA 1992, pp. 424-435 y más adelante capítulos 8 y 9.

³⁹⁵ Al comenzar la primera de ellas, Vasari no duda en sintetizar la esencia de la escultura mediante un concepto claro y eficaz, que deja transparentar sus alusiones al mundo cortesano. Afirma que la escultura es el arte que, quitando los elementos no esenciales de la materia, es capaz de reproducir correctamente la idea estética de su autor; cf. VASARI 1550, p. 52.

³⁹⁶ En la introducción dedicada a la pintura encontramos una alusión análoga a este sistema de representación, mencionando el color el componente que mejor caracteriza la pintura; cf. VASARI 1550, p. 80.

³⁹⁷ VASARI 1550, pp. 52-53; sobre las deudas comunes hacia Cicerón por parte de Castiglione y de Vasari; cf. MONTES SERRANO, pp. 75-88, pp. 104-125 y p. 89.

³⁹⁸ En este sentido resulta ejemplar el desarrollo de la concepción del término *unión* llevado a cabo por LE MOLLÉ 1988b, pp. 19-42, tanto desde el punto de vista práctico, cómo por la descripción de su contenido ideológico.

mientras que a la incoherencia correspondía una mala creación artística³⁹⁹. En este marco volvemos a comprobar cómo los calificativos (discordancia, desunión y desagradable) destinados a expresar la perfección de la obra de arte, y en consecuencia de su creador, se corresponden con los utilizados para distinguir el mejor perfil del cortesano⁴⁰⁰. En el caso de la pintura, que nos interesa más directamente para entender la interpretación de la vida de Tiziano, destacamos la atención de Vasari hacia la correcta y habilidosa unión del color en busca de la perfección propia del equilibrio clásico⁴⁰¹. Una condición que otorgaba a las figuras pintadas, además de un valor estético, la posibilidad de convertirse en la materialización del compromiso intelectual del artista. Este último, por su parte, lograba así que los espectadores, los destinatarios y los mecenas juzgaran su obra desde un punto de vista intelectual, convirtiéndose de esta manera en un miembro más del sistema cortesano⁴⁰² y llegando hasta a sobreponer el lenguaje artístico al de la corte⁴⁰³. En tal sentido resulta ejemplar el caso de la palabra *gracia*⁴⁰⁴, utilizada a propósito del equilibrio escultórico⁴⁰⁵ y

³⁹⁹ Estas cuestiones las desarrolla ampliamente PANOFISKY 1977, pp. 25-31, donde se enfatiza la dialéctica entre forma y materia resuelta por Plotino como “armonía de las partes” (p. 28); esta misma argumentación ha sido desarrollada por CLOSE 1971, pp. 180-184, sobre todo en relación a la preceptística post-tridentina.

⁴⁰⁰ Conceptos que se reiteran en el mismo párrafo con el que Vasari cierra éste capítulo; VASARI 1550, pp. 81-82.

⁴⁰¹ Recuperando de esta manera lo que Panofsky considera esencial de las teorías de Plotino en cuanto responde a una definición de belleza fruto de “la correspondencia de las partes entre sí y con el todo, unida a un *colorido agradable*”; PANOFISKY 1977, pp. 28.

⁴⁰² Sin duda un cortesano *sui generis*, por el componente manual de su oficio, que, sin embargo, estaba dejando progresivamente paso a los contenidos intelectuales de su labor, como confirman también las palabras de Vasari. Desde este recién estrenado planteamiento, el pintor podía ejercer una nueva facultad, el juicio, que aunque encontrando su más honda raíz en los conocimientos y la práctica artesanal de su arte, correspondía a una categoría intelectual totalmente nueva y muy importante para el desarrollo de la figura del artista en el marco cortesano, como se desprende de las palabras que Vasari reserva a las dificultades propias de la pintura al fresco, VASARI 1550, p. 82.

⁴⁰³ Sobre todo si consideramos que, según Castiglione, el verdadero atributo del príncipe, del cortesano y de las cortesanas lo encontramos en la proporción de sus facciones, de sus rasgos, en la ejemplaridad de sus poses, y, sobre todo, en la elegancia de su indumentaria, donde la búsqueda del equilibrio es constante y los convierte en modelos para todos los demás que comparten el privilegio de ser cortesanos. En este marco no debe de extrañar que, a la vez que asistimos al desarrollo del sistema de la corte, progresivamente presenciamos una evolución del papel de los pintores y de los retratistas en particular, algo perfectamente coherente con los enunciados de Plinio sobre la función de los pintores en la sociedad; PLINIO EL VIEJO 1988, XXXV, 4-14, pp. 295-307; BATTISTI 1980 pp. 260-265.

⁴⁰⁴ QUONDAM 1981, pp. XI-XII, para la *Grazia* en Castiglione; EMISON 1991, pp. 427-460, sobre la relación con las fuentes clásicas y el uso de la *Grazia* en el marco de la tratadística histórico-artística, part. pp. 432-434.

⁴⁰⁵ Un concepto similar, respecto a la necesidad del artista de emplear su propio juicio, lo encontramos también como conclusión del primer capítulo dedicado a la escultura, donde

derivada directamente de la *charis* que Plinio recuerda cómo característica única de Apeles⁴⁰⁶.

Vasari, lo reitera de una manera más alusiva y algo menos directa. Al hablar de la relación entre las partes del cuerpo esculpido y las medidas canónicas, se plantea la oportunidad de una corrección por medio del juicio experto del artista a fin de lograr una obra que pueda ser apreciada en su conjunto, y no sólo en algunas de sus partes, es decir, una escultura que encarne el concepto de unión entre proporción, *gracia*, dibujo y perfección; donde evidentemente el término gracia es una derivación directa de la ideología cortesana VASARI 1550, p. 55 (1991, p. 45).

⁴⁰⁶ Es interesante constatar que el centro focal de discurso de Castiglione sobre la función de la *Gracia*, corresponda en Plinio a la definición de las calidades de Apeles, una motivación ulterior para entender la importancia que tuvo que tener las comparaciones entre los pintores modernos, Tiziano en primer lugar, y el gran maestro de la pintura antigua, Apeles; PLINIO EL VIEJO 1988, XXXV, 79-80, p. 379. El largo horizonte de estos conceptos queda refrendado también por el ejemplo de un autor español de la importancia de Jusepe Martinez, quién en ningún momento oculta sus deudas con Vasari. Además, lo más interesante del razonamiento del aragonés lo encontramos en la reptición de los conceptos y sobre todo en la vinculación entre Tiziano y los modelos de la antigüedad. En concreto nos referimos a las razones que en opinión suya determinaban el gusto de los mecenas de su época. Martínez perfila con precisión sus rasgos más efectivos, activando las interconexiones formas-contenidos propias de la sociedad cortesana en la que se prefiere conjugar el bueno con el bello. Así se alaba el valor de los temas gustosos a la vista, que no dudamos en definir como *agraciados*, según el patrón de lo que hemos venido definiendo como perteneciente al lenguaje cortesano y la ideología correspondiente: “Muchos se han engañado en no tomar asuntos gustosos, amables y apreciables a la vista; que aunque son regulados a toda razón de estudio, no son tan recibidos como las cosas de donaire y gracia. Esté todo estudioso advertido de esto, y si no le satisface lo que digo, vuelva los ojos a los mayores maestros como Rafaelo ¿qué cosas obró que no fuesen la misma gracia? ¿qué cosas obró que no fuesen la misma hermosura? ¿Pues qué diremos de Ticiano sino que pasmó a la misma naturaleza? Y por remate el arrogante Timoteo ¿qué belleza no obró con otros de no menos digna alabanza? Todos los que han sido superiores, se han preciado de lo hermoso y bien dispuesto”; MARTÍNEZ 1675, pp. 143-144; véase también el reciente MANRIQUE ARA 2006, pp. 17-110.

3.5 VASARI Y EL MECENAZGO DEL CÉSAR

Evidentemente a todo Apeles tenía que corresponder un mecenas, un Alejandro Magno que se hiciese cargo de magnificar a su artista. Así, dejando a un lado los intereses locales de Vasari representados ampliamente por su devoción a los Médicis, en el panorama histórico del siglo XVI el nuevo Alejandro lo encarnaba claramente Carlos V⁴⁰⁷. Circunstancia que nos lleva a considerar las diferentes tipologías de las menciones reservadas al emperador en las *Vidas* de Vasari; sobre todo, porque el escritor toscano, le había convertido rápidamente en referente absoluto de todo tipo de mecenazgo. Un recorrido de citas y alusiones que nos permitirá comprobar cómo Tiziano adquiere un papel protagonista gracias a su relación con el César, aunque entendiendo dicho protagonismo, por parte de Vasari, en términos antagónicos respecto al modelo de Miguel Ángel. Unos conceptos que quedan muy claros al cotejar el conjunto de citas en las que a los artistas, a parte Tiziano, se le reconoce un papel cortesano por parte del emperador. Parmigianino abre nuestra lista⁴⁰⁸, y pese a las alabanzas al retrato que realizó con motivo de la primera estancia boloñesa de Carlos V, Vasari evidencia la profunda equivocación de sus estrategias cortesanas, que tenían origen en los malos consejos de un “amigo” suyo, circunstancia que imposibilitó su reconocimiento formal por parte de Carlos V. En cambio, las pocas frases dedicadas a Baccio Bandinelli dejan clara

⁴⁰⁷ Esta cuestión ha sido perfectamente enfocada por GÉRARD POWELL 1988, p. 73, al constatar que para Vasari Carlos V era el “premier mécènes de l’époque”. Una postura quizás refrendada por lo que Ludovico Dolce afirma en su *Dialogo dei Colori*, no dudando en situar al Cesar cómo el primero de los príncipes de su época en el dominio de las armas: “Di questo rimetto il ragionare ad altri. Ma ne sceglierò solo tre eccellentissimi personaggi a dì nostri. Carlo Quinto, Francesco Re di Francia, e’l figliuolo Henrico”, cf. DOLCE 1565, p. 64.

⁴⁰⁸ “Quando l’imperadore Carlo Quinto fu a Bologna perché l’incoronasse Clemente Settimo, Francesco, andando talora a vederlo mangiare, fece senza ritrarlo l’image di esso Cesare a olio in un quadro grandissimo, et in quello dipinse la Fama che lo coronava di lauro et un fanciullo in forma d’un Ercole piccolino che gli porgeva il mondo quasi dandogliene il dominio. La quale opera finita che fu, la fece vedere a papa Clemente, al quale piacque tanto che mandò quella e Francesco insieme, accompagnati dal vescovo di Vasona, allora datario, all’imperadore; onde essendo molto piaciuta a Sua Maestà, fece intendere che si lasciasse: ma Francesco, come mal consigliato da un LONGO 1999, pp. 132-133 suo poco fedele o poco saputo amico, dicendo che non era finita, non la volle lasciare; e così Sua Maestà non l’ebbe, et egli non fu, come sarebbe stato senza dubbio, premiato. Questo quadro, essendo poi capitato alle mani del cardinale Ipolito de’ Medici, fu donato da lui al cardinale di Mantova, et oggi è in guardaroba di quel duca, con molte altre belle e nobilissime pitture”; VASARI 1568, t. II, p. 236.

constancia de su papel artístico a los ojos del emperador, quien, en palabras de Vasari, le otorgó una *commenda* de Santiago y le hizo *caballero*⁴⁰⁹ exclusivamente por la calidad de un *Descendimiento de la Cruz* que le regaló durante su estancia italiana⁴¹⁰. Algo similar, aunque frente a un empeño de mayor envergadura en términos de cantidad de obras enviadas a Carlos V, lo volvemos a encontrar en la biografía de Leone Leoni⁴¹¹. En ella Vasari destaca los elementos esenciales de la vinculación cortesana entre el artista y su mecenas: la calidad de las obras, las recompensas económicas, los títulos y honores recibidos gracias a ellos y sobre todo pone el acento en la familiaridad entre el monarca y su escultor, a través de aquella afirmación de que “durante su estancia en Bruselas tuvo habitaciones propias en el palacio imperial”⁴¹². Un discurso a parte merece la forma con la que Vasari intenta establecer un vínculo entre Carlos V y Miguel Ángel⁴¹³ limitándose, esto es, a incluirle entre los grandes príncipes que reconcieron su valor artístico cuando el pintor estaba todavía en vida. Algo en absoluto comparable con las palabras que empleará para, como veremos más adelante, definir la relación de mecenazgo que el emperador estableció con Tiziano. El resto de citas dedicadas a Carlos V son referencias ocasionales, que podemos diferenciar en tres categorías relativamente homogéneas. En primer lugar contabilizamos aquellas que mencionan aparatos celebrativos efímeros

⁴⁰⁹ “Aveva Baccio in questo tempo medesimo fatto una storia di figure piccole di basso e mezzo rilievo d’una Deposizione di croce, la quale fu opera rara, e la fece con gran diligenza gettare di bronzo; così finita la donò a Carlo Quinto in Genova, il quale la tenne carissima: e di ciò fu segno che Sua Maestà dette a Baccio una commenda di San Iacopo e lo fece cavaliere” VASARI 1568, t. II, p. 433.

⁴¹⁰ Es interesante destacar la manera con la que Vasari plantea el uso de obras de arte, como parte del sistema de intercambio de regalos cortesanos. Especialmente vinculados a Carlos V resultan ser los casos de Giulio Clovio y de Bronzino; respectivamente en VASARI 1568, t. II, p. 849-51 y p. 864, además del ya citado caso de Bandinelli.

⁴¹¹ “[...] che venne in cognizione di molti principi e grand’uomini, et in particolare di Carlo Quinto imperatore, dal quale fu messo, conosciuta la sua virtù, in opere di maggiore importanza che le medaglie non sono. Con ciò sia che fece, non molto dopo che venne in cognizione di Sua Maestà, la statua di esso imperatore tutta tonda, di bronzo, maggiore del vivo, [...]. Per le quali opere donò l’imperatore a Lione un’entrata di cento cinquanta ducati l’anno in sulla Zecca di Milano, una comodissima casa nella contrada de’ Moroni, e lo fece cavaliere e di sua famiglia con dargli molti privilegi di nobiltà per i suoi descendenti. E mentre stette Lione con sua Maestà in Bruselles, ebbe le stanze nel proprio palazzo dell’imperatore, che talvolta per diporto l’andava a vedere lavorare [...]. Nel tornare Lione di Spagna se ne portò due mila scudi contanti, oltre a molti altri doni e favori che gli furono fatti in quella corte”; VASARI 1568, t. II, pp. 840-841.

⁴¹² VASARI 1568, t. II, p. 840.

⁴¹³ “È stata conosciuta la virtù di Michelagnolo in vita e non, come avviene a molti, dopo la morte, essendosi visto che Giulio II, Leon X, Clemente VII, Paulo III e Giulio III e Paulo III e Pio III, sommi Pontefici, l’hanno sempre voluto appresso e, come si sa, Solimanno imperatore de’ Turchi, Francesco Valesio re di Francia, Carlo V imperatore e la Signoria di Vinezia, e finalmente il duca Cosimo de’ Medici”; VASARI 1568, t. II, p. 774.

dedicados al emperador y a sus hazañas belicas o políticas⁴¹⁴. En segundo lugar hay que citar el conjunto de obras de arte, esculturas, pinturas, grabados o medallas, dedicadas a recordar episodios específicos, o simplemente a celebrar la imagen del monarca⁴¹⁵. En tercer lugar situamos las numerosas alusiones históricas y contextuales a aquellos episodios históricos vinculados al emperador y que sirven únicamente para ofrecer al lector referencias específicas en términos cronológico-geográficos⁴¹⁶.

⁴¹⁴ En las vidas de Raffaello da Montelupo, Polidoro, Amico Aspertini, Andrea del Sarto, Andrea di Cosimo, Giulio Romano, Cristoforo Gherardi, Antonio da Sangallo, Garofalo, Bramantino; Rodolfo Ghirlandaio, Francesco Salviati, Giovanni Montorsoli; VASARI 1568, t. II, respectivamente pp. 128; 202; 215; 226; 335; 460; 541 y 596; 554; 556; 574; 627-630; 636.

⁴¹⁵ Se trata de los episodios relativos a las vidas de Alfonso Lombardi, Girolamo da Santacroce, Giovanni Bernardi da Castel Bolognese, Enea Vico, Giovanni Montorsoli, Taddeo Zuccari; Giulio Clovio; VASARI 1568, t. II, respectivamente, pp. 175-179; 180; 287-288; 306; 617-620; 712; 849.

⁴¹⁶ Nos referimos a las menciones en las vidas de Rosso Fiorentino, Marcantonio Raimondi, Baccio Bandinelli, Giovanni da Udine; VASARI 1568, t. II, respectivamente, pp. 211; 301; 432; 582.

3.6 LAS REFERENCIAS A TIZIANO EN LAS BIOGRAFÍAS DE OTROS ARTISTAS

En la segunda edición de sus *Vidas* Vasari dedicó a la biografía de Tiziano Vecellio una página de fundamental interés para fijar algunos de los pilares esenciales de la recepción de Tiziano en España. Sin embargo, los elementos que podemos considerar como caracterizadores de la descripción del pintor de Pieve di Cadore ya aparecen esbozados en la primera edición del volumen empezando por la biografía de Giorgione da Castelfranco⁴¹⁷. En ella se indican con claridad la importancia de sus retratos, su condición de pintor admirado y requerido en las cortes de toda Europa y, finalmente, la calidad suprema de su manera de representar de lo natural, hasta el punto de que el propio Vasari, considera esta forma de pintar muy valiosa para su “tercera manera” y para los honores que puede llevar a Venecia⁴¹⁸. Estas consideraciones tempranas se convierten en indicios preciosos para empezar a plantear algunos de los tópicos vinculados a la recepción de su pintura, entre las élites españolas⁴¹⁹. En concreto nos referimos a la forma con la que indirectamente -en la vida de Baltassare Peruzzi⁴²⁰- se alude, por

⁴¹⁷ Resulta ejemplar el sintético resumen llevado al cabo en la vida de Giorgione “Pure tollerarono il danno e la perdita con lo essere restati loro duoi eccellenti suoi creati: Sebastiano Viniziano, che fu poi frate del Piombo a Roma, e Tiziano da Cador, che non solo lo paragonò, ma lo ha superato grandemente, come ne fanno fede le rarissime pitture sue et il numero infinito de’ bellissimi suoi ritratti di naturale, non solo di tutti i principi cristiani, ma de’ più belli ingegni che sieno stati ne’ tempi nostri. Costui dà, vivendo, vita alle figure che e’ fa vive, come darà e vivo e morto fama et alla sua Venezia et alla nostra terza maniera. Ma perché e’ vive e si veggono l’opere sue, non accade qui ragionarne”; VASARI 1550, p. 581; las mismas consideraciones se encuentran repetidas en la segunda edición; cf. VASARI 1568, t. II, p. 15.

⁴¹⁸ Un conjunto de referencias que llevan directamente a la asimilación entre Tiziano y Apeles, según el modelo plasmado por Plinio y al que ya hemos hecho referencia anteriormente; cf. PLINIO EL VIEJO 1988, XXXV.

⁴¹⁹ Sobre la recepción y difusión de Vasari en España entre los siglos XVI y XVII, véase GÉRARD POWELL 1988, pp. 72-75, especialmente interesante en sus consideraciones historiográficas sobre el papel otorgado por Sánchez Cantón a Vasari, p. 72; por las reflexiones sobre la genericidad del conocimiento del toscano de la actividad artística desarrollada en la península Ibérica en el siglo XVI, p. 73. En lo que se refiere a la recepción de Tiziano muy sugerente su planteamiento que la contextualiza en el marco específico de los vínculos entre Vasari y sus epígonos españoles, pp. 73-75.

⁴²⁰ “E può veramente questo credersi, che il mirabile Tiziano, pittore onoratissimo et eccellentissimo, menandolo io a vedere tale opera, non voleva credermi che fosse pittura; per il che fummo sforzati mutar veduta: onde rimase maravigliato di tal cosa”, cf. VASARI 1550, p. 721; también en la segunda edición VASARI 1568, t. II, p. 139.

ejemplo, al concepto de naturalidad en la pintura de Tiziano: para sufragar la portentosa actuación del arquitecto y pintor de Siena en la Villa de Agostino Chigi en la Lungara, se enfatiza al estupor y la maravilla que aquellos frescos generaron en el maestro absoluto de *lo natural*, Tiziano Vecellio⁴²¹. Por otro lado, también la mención de su condición de retratista cortesano no queda sin verse enfatizada a través de episodios concretos vinculados a dos mecenas de primerísima fila, como Carlos V⁴²² y el Papa Paulo III⁴²³. El concepto que nos importa reiterar -en ambos casos- consiste en la fuerte vinculación entre la condición de retratista de Tiziano y el correspondiente progreso de una función encomiástica específica dentro de los mecanismos de representación cortesana de sus respectivos mecenas. Una idea desarrollada hasta el punto que Vasari, en el caso de la estancia romana del pintor, plantea su llegada en los términos de una verdadera e insoportable competencia para Perin del Vaga. Un sistema de competencia fundado en meritos y capacidad profesional, y, sobre todo,

⁴²¹ Este episodio sirve casi de enlace ejemplar entre los modelos derivados de diferentes anécdotas de Plinio y su repetido uso en las biografías de los pintores naturalistas españoles, primero entre ellos el propio Velázquez; cf. PLINIO EL VIEJO 1988, XXXV, 61, pp. 361-362 y 102-105, pp. 403-405; en relación a los complejos procesos de redefinición de los tópicos en las biografías de Velázquez, cf. MORÁN TURINA 2006, pp. 47-70, part. 47-52.

⁴²² Interesantes las circunstancias históricas del llamado *accidente* del que fue protagonista Alfonso Lombardi “Venne in questo tempo l'imperator Carlo V a Bologna; per che Tiziano da Cador, pittore eccellentissimo, venne a ritrarre Sua Maestà: onde ebbe Alfonso anch'egli via d'entrare per mez[z]o di Tiziano, e di rilievo cominciò un ritratto quanto il vivo di quegli stucchi. E tanto con grazia espresse la effigie di quello, che oltre il nome che in quella cosa acquistò, de' mille scudi che l'imperatore donò a Tiziano, esso n'ebbe in sua arte cinquecento”; VASARI 1550, p. 779; la documentación histórica de este episodio se encuentra en BRAGHIROLI 1881, p. 81. La segunda edición de las vidas amplía considerablemente los detalles de su descripción del episodio, hasta el punto de introducir los diálogos entre los protagonistas; VASARI 1568, t. II, p. 177-178. Interesante la coincidencia entre las cantidades citadas por Vasari y los quinientos *denari* pagados, según Plinio, por Apeles y Melancio a Panfilo para sus clases de pintura. Un indicio que vuelve a confirmar cómo en la ideología vasariana el centro de determinados procesos artísticos fundados en la corte se desplaza del mundo de los artífices a los de los mecenas; cf. PLINIO EL VIEJO 1988, XXXV, 76, p. 377.

⁴²³ “Venne l'anno MDXLVI Tiziano da Cador pittore veneziano, celebratissimo per far ritratti, et avendo egli già ritratto papa Paulo quando Sua Santità andò a Bussè, e non avendo remunerazione di quello né di alcuni altri che aveva fatti al cardinale Farnese et a Santa Fiore, capitò allora in Roma e da essi fu ricevuto onoratissimamente in Belvedere. Si levò dunque la voce in corte, e poi per Roma, qualmente egli era venuto per fare istorie di sua mano nella sala de' Re in palazzo, dove Perino doveva farle egli, e vi si lavorava digià i stucchi. Dispiacque molto questa venuta a Perino, e se ne dolse con molti amici suoi, non perché e' credesse che nella storia Tiziano avesse a passarlo lavorando in fresco, ma perché e' desiderava trattenersi con questa opera pacificamente et onoratamente fino a la morte; e se pur ne aveva a fare, farla senza concorrenza, astandoli pur troppo la volta e la facciata della cappella di Michelagnolo a paragone, quivi vicina. Questa suspizione fu cagione che, mentre Tiziano stè in Roma, egli lo fuggì sempre e sempre stette di mala voglia fino a la partita sua”; VASARI 1550, pp. 942-943; también en la segunda edición VASARI 1568, t. II, p. 368.

en estrategias cortesanas en las que, evidentemente, Tiziano tenía que ser maestro, según lo expuesto en la vida de Pordenone⁴²⁴. En ella Vasari explica, además, cómo este pintor insistió en el intento de emular y superar a Tiziano a través de la calidad de sus pinturas pero también aceptando encargos y realizando obras para los mismos mecenas y las mismas instituciones que el cadorino. Una cuestión que repite en la descripción de la intervención de Giulio Romano en la antecámara del Palacio Te⁴²⁵, donde se menciona otra obra emblemática de Tiziano, la serie de los *Doce Césares*⁴²⁶. Una referencia escueta, pero no por esto menos significativa, al igual que la reservada al recorrido artístico de Miguel Ángel en la colecciones de Alfonso d'Este⁴²⁷. Una circunstancia emblemática por ser parte integrante del proceso de reivindicación cortesana de los artistas, planteado, esto es, a través de sendos relatos en las biografías de algunos de ellos, empezando por Miguel Ángel y Tiziano Vecellio⁴²⁸. Volviendo al episodio de la estancia ferraresa, es relevante constatar la continua mención de tópicos cortesanos, desde la manera con la que el duque ordena a los “primeros” de su corte recibir a Miguel Ángel, a la forma en que el artista y su mecenas *temporal* se entretienen, paseando por el palacio y comentando juntos las pinturas. Finalmente, la clave de dicho relato la encontramos en el talante cortesano expresado por el pintor cuando, pese a su intención de marcharse de Ferrara, no pudo evitar secundar los deseos de Alfonso d'Este por no “ser vinto en cortesía”⁴²⁹. En realidad, Alfonso d'Este y

⁴²⁴ “Cercava egli gareggiando sempre mettere opere dove Tiziano aveva messo le sue; per che avendo Tiziano fatto in San Giovanni di Rialto un San Giovanni Elimosinario che a’ poveri dona danari, pose Giovann’ Antonio a uno altare un quadro d’un San bastiano e San Rocco et altri Santi, che fu cosa bella, ma non però tale quale è l’opera di Tiziano, benché da infiniti, più per malignità che per la verità, fusse più lodata l’opera di Giovanni Antonio”; VASARI 1550, p. 792; también en la segunda edición VASARI 1568, t. II, p. 187-188.

⁴²⁵ “Fece ancora fare in una anticamera dodici storie a olio sotto le dodici teste degli Imperatori, le quali dipinse Tiziano da Cadoro: e veramente sono onorate e belle pitture”; VASARI 1550, p. 890, también en la segunda edición VASARI 1568, t. II, p. 334.

⁴²⁶ Se trata de la celebre serie encargada a Tiziano en 1536 y no enviado a Mantua anteriormente a 1539, que pasó a la colección de Carlo I de Inglaterra en 1627-28 para luego pasar en la almoneda del los bienes del rey inglés, a Felipe cuarto y se dan por perdidos en el incendio del Alcázar de 1734. En la actualidad se conocen gracias a los grabados de Aegidius Sadeler; cf. CHIARI 1982, n.º 34-43, pp. 70-73.

⁴²⁷ VASARI 1550, p. 979.

⁴²⁸ TIETZE-CONRAT, 1944, pp. 154-160.

⁴²⁹ “Avvenne dunque che, essendo Michelagnolo quivi con animo di non esser conosciuto, econ li suoi scavalcato, fu ciò per questa via noto al Duca, che se ne rallegrò per esser divenuto amico suo. Era quel principe di grande animo e, mentre che visse, si diletto continuamente dellavirtù. Mandò subito alcuni de’ primi della sua corte, che per parte di Sua Ecc[ellenza] in palazzo e dove era il Duca lo conducessero, et i cavalli et ogni sua cosa levassero, e bonissimo allog[g]iamento in palazzo gli dessero. Michelagnolo, trovandosi in forza altrui, fu constretto ubidire e, quel che vender non poteva, donare; et al Duca con coloro andò, senza levare le robe dell’osteria. Per che, fattogli il Duca accoglienze

Miguel Ángel se entretuvieron mucho tiempo comentado un cuadro en particular: el retrato del duque pintado por Tiziano, que de esta manera se convirtió en protagonista indirecto de una manifestación de las relaciones cortesanas entre ellos y más en general del debate sobre la *maniera* moderna⁴³⁰. En este contexto la figura de Tiziano se convierte en punto de referencia, no tanto para desarrollar por completo aquellos conceptos de equilibrio entre las artes (que corresponderá, en el enfoque vasariano, a otros artistas y prevalentemente a Miguel Ángel), sino que, sobre todo, encarna dicho papel por su ejemplaridad cortesana ya desde la edición de 1550. Por este motivo hasta en la propia biografía del autor abundan las menciones y referencias a la cortesanía de Tiziano, convirtiéndolas en muchos casos en tópicos a los que acudieron una gran

grandissime e doltosi della sua salvatichezza, et apresso fattogli di ricchi et onorevoli doni, volse con buona provvisione in Ferrara fermarlo. Ma egli, non avendo a ciò l'animo intento, non vi volle restare. E pregatolo almeno che, mentre la guerra durava, non si partisse, il Duca di nuovo gli fece offerte di tutto quello che era in poter suo; onde Michelagnolo, non volendo essere vinto di cortesia, lo ringraziò molto e, voltandosi verso i suoi due, disse che aveva portato in Ferrara 12 mila scudi e che, se gli bisognava, erano al piacer suo insieme con esso lui. Il Duca lo menò a spasso, come aveva fatto altra volta, per il palazzo, e quivi gli mostrò ciò che aveva di bello, fino a un suo ritratto di mano di Tiziano, il quale fu da lui molto commendato. Né però lo poté mai fermare in palazzo, perché egli alla osteria volse ritornare; onde l'oste che l'allog[gi]ava ebbe sotto mano dal Duca infinite cose da fargli onore, e commissione, alla partita sua, di non pigliare nulla del suo alloggio. Indi si condusse a Vinegia, dove desiderando di conoscerlo molti gentiluomini, egli, che sempre ebbe poca fantasia che di tale esercizio s'intendessero, si partì di [Vinegia], dove era alloggiato, [e si ritrasse ad abitare alla] Giudecca, dove si dice che allora disegnò per quella città, pregato dal Doge Gritti, il ponte del Rialto: disegno rarissimo d'invenzione e d'ornamento"; VASARI 1568, t. II p. 742-743; también en la segunda edición VASARI 1568, t. II, p. 742. Sobre la ejemplaridad cortesana de esta parte del relato vasariano remitimos a la bibliografía citada a lo largo de los capítulos anteriores y especialmente hacemos hincapié en lo que se refiere a la necesidad de la responder adecuadamente a los comportamientos cortesanos.

⁴³⁰ Un episodio que demuestra el temprano reconocimiento del pintor véneto como perfectamente integrado en las dinámicas propias del sistema de proyección literaria de la corte a través de su producción retratístico-encomiástica y que encuentra su origen nuevamente en los modelos plinianos representados por la magnanimidad de Apeles hacia Protogenes; PLINIO EL VIEJO 1988, XXXV, 87-88, p. 385. La evolución de los dos procesos dialógicos la podemos encontrar en la forma con que Pacheco narra la relación de exclusividad que se instauró entre Rubens y Velázquez, especialmente cuando afirma que "favoreció mucho a mi yerno por su modestia y fueron a ver juntos el Escorial"; PACHECO 1649, pp. 197-202, la cita en p. 202; sobre la relación entre Rubens y Velázquez y su interpretación dentro de las dinámicas de afirmación cortesana, cf. MORÁN TURINA 2006, pp. 35-46. De forma parecida nos interesa destacar que la identificación de Tiziano como uno de los protagonistas activo en el debate dialéctico entre los pintores modernos y las obras de los antiguos, representa otra de las cuestiones centrales para precisar su función en la estructura general de las *Vidas* de Vasari; consideramos especialmente significativo que, disimulado detrás de diferentes requerimientos económicos, se dibujaba un doble proceso de comparación entre la actualidad histórica y la Antigüedad clásica, tanto para los mecenas, cuanto para los artistas cf. VASARI 1550, pp. 550-561, para el *Proemio a la tercera* parte, especialmente p. 558 (1991, p. 541); sobre la definición de la "terza maniera" vasariana, cf. PINELLI 1993, pp. 94-116, part. pp. 107-110.

parte de los escritos sobre el pintor que se redactaron a lo largo de los años y de las centurias siguientes, especialmente entre los tratadistas españoles⁴³¹. En términos de ejemplaridad, volvemos a citar las

⁴³¹ Empezamos mencionando la forma con la que Pacheco utilizando el armazón vasariano – al que no duda en añadir referencias sacadas de otras fuentes significativas Dolce, Sigüenza y Carducho– procura definir el perfil de la cortesanía de Tiziano vinculando su capacidad retratista con su condición de persona honrada, hasta el punto de ser merecedora de sendos reconocimientos económicos por parte Carlos V y Felipe II, y del reconocimiento póstumo otórgadole por Felipe III: “No menos honrada fue la persona del gran Ticiano de Acador y sus famosas obras, no faltando varón señalado o puesto de dignidad que no tuviese alguna pintura o retrato de su mano, por ser tan aventajado en esta parte. Retrató al duque Alfonso de Ferrara, a Federico Gonzaga, duque de Mantua, a Francisco María, duque de Urbino, al marqués del Vasto, al de Pescara, a Francisco Sforzia duque de Milán, a Antonio de Leiva, a don Diego de Mendoza, al Aretino, al Bembo, al Fracastorio, a Fernando Rey de Romanos, a su hijo Maximiliano, ambos emperadores, al papa Sixto IV, Julio II, Paulo III, hasta al emperador de los turcos Solimano y a la Rosa, su mujer, compitiendo cada cual en premiarle. Pero quine excedió a todos en la estima deste valiente artífice fue nuestro invictísimo emperador Carlos V. Premióle un mediano cuadro dos mil ducados, gustó que le retratase muchas veces, mandaba da cada vez mil ducados, no permitiendo jamás que otro lo pintase, como hizo Alexandro con Apeles, estimólo en tanto que le armó caballero, señalándole doscientos ducados en Nápoles. Hizo después muchas obras a nuestro católico rey Felipe II, que no quedando inferior a su padre en honrarlo, después de haberlo retratado, le dio otros doscientos ducados de renta, además de trecientos que tenía de la Señoría de Venecia, y hizo tanta estima dél que colocó su retrato entre los de su real casa de Madrid. Y nuestro Felipe III, siguiendo el ejemplo de su padre y abuelo, cuando se quemó la casa de El Pardo, años de 1604, donde perecieron en el fuego muchas pinturas originales, sólo preguntó por un cuadro de Ticiano, diciendo que importaba poco que se quemase lo demás”; PACHECO 1649 [1990], pp. 147-148. Praticamente calcadas sobre la misma cita vasariana parecen las referencias de Lázaro Díaz del Valle: “Fueron tan famosas sus obras que no hubo en su tiempo varón señalado o puesto en dignidad que no tuviese alguna pintura o retrato de su mano por se tan aventajado artífice en esta parte. Retrató al Duque Alfonso de Ferrara, a Federico Gonzaga Duque de Mantua, a Francesco María Duque de Urbino, al Marqués del Vasto, al de Pescara, a Francisco Esforza Duque de Milán, a Antonio de Leyba, a D. Diego de Mendoza, al Aretino, a Bembo, a Fracastorio, a Fernando Rey de Romanos y a su hijo Maximiliano, ambos Emperadores, al Papa Sixto 4º, a Julio 2º y a Paulo 3º hasta el Emperador de los Turcos Solimano y a la Rosa, su mujer compitiendo cada cual en premiarle, pero quien excedió a todos en la estima deste valiente artífice fue el invicto Señor Emperador Carlos I: premiole un mediano cuadro en dos mil ducados no permitiendo jamas que otro le retratase: Estimolo en tanto que le armó caballero señalándole 200 ducados en Nápoles. Hizo después muchas obras al Señor Rey don Felipe 2 el cual después de haberle retratado le dio otros 200 ducados de renta además de 300 que tenía en la Señoría de Venecia y hizo tanta estimación de él que colocó su retrato entre los de su real casa en Madrid y el glorioso Rey D. Felipe 3º cuando se quemó casa del Pardo año 1604 donde perecieron muchas pinturas originales solo preguntó por un cuadro de Ticiano diciendo que como aquella pintura no se hubiese quemado que las demás importaba poco que se hubiesen quemado”; DÍAZ DEL VALLE 1656 [1933], pp. 347-348; sobre Díez del Valle y su concepción de la pintura véase las aportaciones

consideraciones sobre el ya mencionado retrato de Alfonso d'Este. Vasari lo recuerda como pintura de gran calidad y lo utiliza como ocasión para acreditar la idea de que las obras de mayor perfección eran fruto del equilibrio entre la pericia del artista y la aportación de la liberalidad de su mecenas, como en esta ocasión concreta⁴³². Una liberalidad de la que Tiziano fue protagonista, si consideramos que Vasari recuerda, sin ambages, los reconocimientos económicos obtenidos por el pintor, a la vez que reafirma su estatus cortesano⁴³³. Un aspecto que ha pasado relativamente desapercibido en su propia biografía y, quizás, en parte ocultado por su proximidad a las consideraciones sobre el último estilo del pintor. No obstante, es en aquel breve párrafo donde se le reconoce el trato con príncipes, escritores o gentihombres y, asimismo, se identifica su cortesanía por medio de una terminología inequívoca que alude constantemente a la forma del ser y a la representación social de la misma, utilizando palabras como *gentil*, *buena crianza*, *dulces costumbres* y *maneras*. Una condición cortesana de la que el propio Vasari pudo disfrutar a lo largo de su estancia veneciana⁴³⁴ y de la que deja repetida constancia en su texto⁴³⁵.

de HELLWIG 1994, pp. 37-41; HELLWIG 1999, pp. 55-56 y 108-110; RIELLO VELASCO 2004a, pp. 37-40, RIELLO VELASCO 2004b, pp. 105-132; RIELLO VELASCO 2005, pp. 184-187. Nos parece interesante refrendar estos planteamientos con la percepción de los mismos por parte de Marco Boschini, pintor y tratadista veneciano. Este reserva al vínculo cortesano entre el Tiziano y Carlos V una importancia tan significativa de llegar a ensalzar la concesión el título de caballero, porque otorgada exclusivamente en virtud de su méritos artísticos: “Ch’habia Tician fato del cuor aquisto/D’un Carlo Quinto Imperator sì degno,/No occorre a dirlo, e che’l zonzase a segno/Cavalier d’esser fato, ogn’un l’ha visto”⁴³¹; BOSCHINI 1660, p. 10 y p. 17.

⁴³² En lo que se refiere a la definición del marco cortesano nos parece interesante la diferenciación de Vasari entre a aquellos artistas, quienes sí habían alcanzado a los modelos antiguos y el reconocimiento que se les otorgaba por parte de los mecenas y de la sociedad a aquellos que no estaban en el mismo nivel. Además, según Vasari, dicha circunstancia se convirtió en un grave impedimento para el desarrollo de las artes y de sus artífices; VASARI 1550, p. 561 (1991, p. 544).

⁴³³ “È stato Tiziano sanissimo e fortunato quant’alcun altro suo pari sia stato ancor mai, e non ha mai avuto dai cieli se non favori e felicità. Nella sua casa di Vinezia sono stati quanti principi, letterati e galantuomini sono al suo tempo andati o stati a Vinezia, perché egli, oltre all’eccellenza dell’arte, è stato gentilissimo, di bella creanza e dolcissimi costumi e maniere”; VASARI 1568, t. II, p. 817.

⁴³⁴ Sobre la estancia veneciana de Vasari véase SCHULZ 1961, pp. 500-511; BAROCCHI 1964, pp. 61-66.

⁴³⁵ En la vida de Tiziano Vasari menciona de esta manera su estancia veneciana; “Quando il Vasari, scrittore della presente storia, fu l’anno 1566 a Vinezia, andò a visitare Tiziano, come suo amicissimo, e lo trovò, ancorché vecchissimo fusse, con i pennelli in mano a dipignere, et ebbe molto piacere di vedere l’opere sue e di ragionare con esso; il quale gli fece conoscere messer Gian Maria Verdezotti, gentiluomo veneziano, giovane pien di virtù, amico di Tiziano et assai ragionevole disegnatore e dipintore, come mostrò in alcuni paesi disegnati

En la segunda edición⁴³⁶ apreciamos sobre todo, y a parte de su biografía individual, la ampliación sistemática de las referencias a Tiziano en numerosas biografías de otros artistas⁴³⁷, donde se repite el mismo esquema que hemos descrito anteriormente. Por esta razón volvemos a encontrar el nombre del cadorino vinculado a la expresión de mecanismos comparativos entre artistas por medio de menciones directas a algunas de sus obras⁴³⁸, a su capacidad retratista⁴³⁹, o,

da lui, bellissimi”; y en su propia biografía vuelve a reiterar los mismos conceptos aunque de una manera más sintética: “Perciò che chiamato a Vinezia da messer Pietro Aretino, poeta allora di chiarissimo nome e mio amicissimo, fui forzato, perché molto desiderava vedermi, andar là; il che feci anco volentieri per vedere l’opere di Tiziano e d’altri pittori in quel viaggio”; respectivamente; VASARI 1568, t. II, p. 817 y p. 990.

⁴³⁶ A parte de comprobar la presencia de todos los episodios anteriormente mencionados, que, además en algunos casos significativos encontramos aumentados y pormenorizados.

⁴³⁷ Sobre la importancia de estas referencias aisladas en la estrategia general de las *Vidas* y sus consecuencias en otros escritos biográficos de artistas véase el sugerente estudio de GINSBURGH-WEYERS 2006, pp. 24-44. Se trata de planteamiento que intenta interpretar las correspondencias existentes entre el texto de Vasari y algunos de los principales textos de historia del arte desde el siglo XVI hasta nuestros días.

⁴³⁸ Es este el caso de la intervención de Gaudenzio Ferrari en la iglesia milanesa de Santa Maria delle Grazie: “e dopo fece, sotto questa capella, una tavola a concorrenza di Tiziano, nella quale, ancorché egli molto si persuadesse, non passò l’opere degl’altri che avevano in quel luogo lavorato”; algo parecido, aunque en terminos más generales, pero no por esto menos significativos, en cuando Tiziano va acompañado en la comparación por Rafael, aparece en la vida de Sebastiano del Piombo. Nos interesa subrayar el aparejamiento entre los dos maestros por su trascendencia en la recepción de ambos en España especialmente a partir del siglo XVIII: “il qual quadro è oggi nella guardaroba del signor Guidobaldo duca d’Urbino, e non è punto inferiore a molti altri quadri bellissimi che vi sono di mano di Raffaello da Urbino, di Tiziano e d’altri”; VASARI 1568, t. II, respectivamente p. 346 y p. 568. La relación entre Tiziano y Rafael tuvo un proceso largo de recepción determinado, posteriormente a Vasari, sobre todo por la asimilación entre la primera manera del véneto y la pintura del urbinato, sobre el clasicismo cromático de Tiziano véase VALCANOVER 1978, pp. 43-69. Un proceso finalizado sobre todo a emendar los que los tratadistas y pintores clasicistas consideraban la equivocación de la *última manera*, del *non-finito* como estilo. Una circunstancia que en la literatura artística española de la Ilustración se queda perfectamente reflejada en los escritos que desplazaron Tiziano a favor del mundo de Rafael, de su estilo y de la ideología que representaba. Unos conceptos que se entienden perfectamente en los escritos de Mengs y que ya se encontraban planteados en Bellori, cf. MENGES 1780; BELLORI 1672. De éste último nos parece interesante recordar el vínculo que establece entre Tiziano, Rafael y el debate de *Antiguos y Modernos*: “E per dividere la pittura de’ tempi nostri in quella guisa che fecero li soprannominati Antichi, si può affermare che la scuola Romana, della quale sono stati li primi Raffaele e Michel Angelo, ha seguitato la bellezza delle statue, e si è avvicinata all’artificio degli Antichi. Ma li Pittori Venetiani, e della Marca Trivigiana, il cui capo è Tiziano, hanno più tosto imitato la bellezza della natura, che si ha avanti gli occhi”; BELLORI 1672, p. 316. Para la contextualización en España de estos autores cf. respectivamente AGUEDA 1989, pp. 22-28; MORÁN TURINA 2005, pp. 7-25, part. p. 11-15. Por otro lado nos interesa mencionar los casos de Palomino y Ardemans en cuanto manifestaciones tempranas del mismo proceso. El primero, porque reserva un papel relevante a Tiziano, donde, dejando a un lado en este momento los aspectos biográficos, se vuelven a reelaborar numerosos de los tópicos de los que ya hemos tratado; aunque encontramos una señal destacan en las alusiones a Tiziano en los dos tomos *técnicos* de su

finalmente, a su intervención para remediar los desajustes entre otros pintores y sus respectivos mecenas⁴⁴⁰. También vale la pena recordar aquellos episodios en los que sus pinturas se convirtieron en modelos iconográficos merecedores que otros los repitan, debido a su calidad⁴⁴¹ o a su fidelidad fisognomica⁴⁴². Un apartado significativo lo reservamos a las alusiones a su vinculación con los maestros de la pintura veneciana de la generación anterior⁴⁴³, a las citas en las que se evidencia su amistad profesional y personal con los protagonistas del panorama artístico contemporáneo⁴⁴⁴ o, finalmente, a su faceta de maestro⁴⁴⁵. Un aspecto

tratado y en particular queremos mencionar el capítulo dedicado a la *Suavidad*, donde el pintor véneto se encuentra citado junto a Rafael, Correggio y Annibale Carracci, como maestro eminente por su no superada capacidad en la manera de distribuir las capas de pinturas sobre el lienzo hasta lograr el resultado final; PALOMINO 1714-1724 [1795], p. 198; sobre Palomino, MORÁN TURINA 1997, pp. 175-194; MORÁN TURINA 2008. En el lado opuesto encontramos los listados de artistas ilustres con los que finalizan las *Ordenanzas* de Ardemans, de los que Tiziano queda excluido; cf. ARDEMANS 1719, pp. 155-160; una postura perfectamente coherente con la cultura y los intereses del arquitecto cómo confirma la composición de su biblioteca, en la que, a parte los tratados de Alberti y Durero, la única obra que se puede poner en relación con la historia de la pintura es el *Trattato della Nobiltà della Pittura* de Romano Alberti de 1585; sobre estas cuestiones véase BLASCO ESQUIVIAS 1992, nº 164, p. 1261 y más en general para el análisis de la biblioteca de Ardemans pp. 1273-1312.

⁴³⁹ Lo recuerda Vasari hablando de Giulio Clovio: "È gran cosa che in molte di queste opere, e massimamente nel detto Ufficio della Madonna, abbia fatto don Giulio alcune figurine non più grandi che una ben piccola formica, con tutte le membra sì espresse e sì distinte che più non si sarebbe potuto in figure grandi quanto il vivo, e che per tutto siano sparsi ritratti naturali d'uomini e donne, non meno simili al vero che se fussero da Tiziano o dal Bronzino stati fatti naturalissimi e grandi quanto il vivo"; VASARI 1568, t. II, p. 853.

⁴⁴⁰ Es el caso emblemático de Pellegrino Tibaldi "Parimente ha fatto nella medesima città un ornamento di stucco grandissimo e bellissimo all'altare maggiore di S. Domenico: et arebbe anco fatto la tavola, ma perché venne in differenza col padrone di quell'opera, ella fu data a fare a Tiziano Vecello, come si dirà a suo luogo"; VASARI 1568, t. II, p. 802.

⁴⁴¹ Como demuestra la cita referida otra vez a Giulio Clovio y a su *Libro de Horas* del cardenal Alessandro Farnese y concretamente al tema del *Noli me tangere*. "Il che tutto ritrasse da una pittura, la quale di que' giorni avea fatta Tiziano Vecello, pittore eccellentissimo", VASARI 1568, t. II, p. 850; en relación a aquel volumen cf. CLOVIO 1987, más en general sobre la figura de Giulio Clovio PÉREZ DE TUDELA 2000, pp. 167-183.

⁴⁴² Es el caso de lo recordado en la vida de Battista Franco: "dove dipinse in un quadro grande, ritraendogli da uno di fra' Bastiano e da uno di Tiziano, papa Clemente et il cardinale Ippolito, e da un del Puntormo il duca Alessandro"; VASARI 1568, t. II, pp. 586-587.

⁴⁴³ Es este el caso de Giovanni Bellini, donde otra vez se recuerda la intervención de Tiziano en una de sus obras, de forma similar a lo que ya hemos tratado anteriormente: "Aveva intanto egli ancora dato principio a quattro istorie, che ordinatamente seguitano le sopradette. Nella prima fece il detto Papa in S. Marco, ritraendo la detta chiesa come stava apunto, il quale porge a Federigo Barbarossa a baciare il piede; ma quale si fusse la cagione, questa prima storia di Giovanni fu ridotta molto più vivace e senza comparazione migliore dall'eccellentissimo Tiziano"; VASARI 1568, t. I, p. 433.

⁴⁴⁴ Es el caso de Jacopo Sansovino: "Ha sempre amato gl'artefici, et in particolare è stato amicissimo dell'eccell[ente] e famoso Tiziano, come fu anco, mentre visse, di messer Pietro Aretino"; también de Benvenuto Garofalo: "Fu amico di Giorgione da Castelfranco pittore,

particularmente significativo por la repercusión que tuvo la mención de un aprendizaje –supuesto o real– en su taller por parte de muchos de los protagonistas de la escena pictórica española del siglo XVI. Un argumentario que recuperarán los principales exponentes de la literatura artística española, que convierten esta circunstancia en algo similar a un tópico literario capaz de acreditar la solvencia de diferentes artistas⁴⁴⁶, poniendo, de esta manera, nombre y apellido a las razones ideológico/formativas del *viaje a Italia*.

Queremos acabar este recorrido, antes de pasar a tratar directamente de la biografía de Tiziano, con dos aspectos peculiares de la segunda edición de las *Vidas* que aparecen en sendas referencias. El primero consiste en la vinculación sistemática del pintor con los máximos representantes del mundo del grabado del siglo XVI⁴⁴⁷, certificando de esta manera la importancia que tuvo que tener para Tiziano la difusión de su obra en *veste grafica*⁴⁴⁸. El segundo aspecto que

di Tiziano da Cadore e di Giulio Romano, et in generale affezionatissimo a tutti gl'uomini dell'arte"; VASARI 1568, t. II, respectivamente p. 831 y p. 552.

⁴⁴⁵ Se cita su condición de maestro en las referencias a Battista Veronese "Similmente Battista da Verona, il quale è così e non altrimenti fuor della patria chiamato, avendo avuto i primi principî della pittura da un suo zio in Verona, si pose con l'eccellente Tiziano in Vinezia, appresso il quale è divenuto eccellente pittore"; VASARI 1568, t. II, p. 525.

⁴⁴⁶ Las consideraciones sobre el aprendizaje en el taller de Tiziano o, más tarde las derivadas del estudio de su pintura, se convirtieron en un elemento esencial en la redacción de las biografías de los artistas españoles. Se trata de un fenómeno de tanta trascendencia ya por su comienzo extremadamente temprano en las figuras de Jerónimo Sánchez Coello y del propio Domenico Greco, quien reivindica con fuerza su alumnado en casa de Tiziano hasta el punto de verlo recogido por Jusepe Martínez, quien, además menciona el aprendizaje en el taller de Tiziano para acreditar, también, la valentía artística de Pablo Schepers; respectivamente MANCINI 1998, pp. 77-78; PUPPI 2004, 363-380; MARTÍNEZ 1675, p. 270 y pp. 216-217. Destaca en este marco la estancia de El Mudo en el taller de Tiziano, según lo recuerda el padre Sigüenza "Fue allá [a Italia] y vio cuanto bueno en ella había, en Roma, Florencia, Venecia, Milán, Nápoles. Trabajó en casa de Tiziano y de otros valientes hombres de aquel tiempo" SIGÜENZA 1605, p. 237; MULCHAY 1999, 1-8.

⁴⁴⁷ Nos referimos a las citas vinculadas a Tiziano en las biografías de Jacopo Carglio, Bonasone y Girolamo da Carpi, respectivamente en VASARI 1568, t. II, pp. 305-306; p. 308 y p. 554.

⁴⁴⁸ Un argumento que hemos tratado ampliamente en MANCINI 2007, donde se encontrarán también las citas correspondientes a las referencias de la nota anterior. Aunque queremos dejar constancia ya desde ahora, que la penetración de las estampas de Tiziano tuvo que ser tan trascendente que, empezando por Sigüenza, se recuerda su existencia y se definen claramente como instrumento de conocimiento y difusión de los prototipos iconográficos de los cuadros del pintor. Resulta ejemplar el caso de la *Magdalena*, donde las copias grabadas hasta adelantan las pintadas: "Está también aquella Magdalena, que tantas estampas y copias andan de ella por el mundo, y con razón, y así se estima en mucho este original también labrado de su mano SIGÜENZA 1605, p. 372. Algo parecido ocurre con la *Gloria* según lo que menciona Carducho: "Tiziano en la gloria que está pintada al olio de su mano en el Escorial, cuya estampa avrás visto muchas vezes" CARDUCHO 1633, fol. 69v.

queremos destacar es su celebración tanto literaria⁴⁴⁹ como académica: un hecho que confirma definitivamente la transformación de la biografía de Tiziano en un modelo, en un punto de referencia a seguir en el marco cortesano español.

⁴⁴⁹ Los conceptos de exaltación poética de los pintores como máximo logro de su arte se encuentra expresado en la vida de Giovanni Bellini y a través de los versos de monseñor Giovanni della Casa. “E che maggior premio possono gl’artefici nostri disiderare delle lor fatiche che essere dalle penne dei poeti illustri celebrati? Sì com’è anco stato l’eccellentissimo Tiziano dal dottissimo messer Giovanni della Casa, in quel sonetto che comincia: Ben veggio, Tiziano, in forme nuove/ et in quell’altro: Son queste, Amor, le vaghe trecce bionde”; que parece casi una paráfrasis de lo afirmando por PLINIO EL VIEJO VASARI 1568, t. I, pp. 435-436, esencial para entender la función encomiástica de la poesía respecto a la pintura; sobre Giovanni de la Casa véase TERRIBILE 1999, pp. 53-76.

3.7 LA BIOGRAFÍA DE TIZIANO EN VASARI

De algunas de las cuestiones abarcadas por Vasari en su biografía de Tiziano y de las correspondientes consecuencias en la tratadística española, ya hemos tratado anteriormente, motivo que nos permite centrar este apartado exclusivamente en aquellos aspectos que vinculan al pintor de Pieve di Cadore con las cortes de Carlos V y Felipe II⁴⁵⁰. A parte de la mencionada narración del encuentro con el emperador en Bolonia de 1530⁴⁵¹, nos interesa destacar el episodio inmediatamente siguiente. Aludimos a la decisión de remitir a Carlos V la *Anunciación* anteriormente destinada a las monjas de Santa Maria degli Angeli en Murano⁴⁵². Un episodio que plantea tres cuestiones significativas.

⁴⁵⁰ En lo que se refiere a la reconstrucción de las fuentes que utiliza Vasari para la definición de la biografía de Tiziano hay que hacer referencias a los estudios de HOPE 1993, pp. 167-197 y HOPE 2007b, pp. 37-41, donde aquellas fuentes se concretan en la figura de Cosimo Bartoli que a su vez tuvo que recurrir -en al acertada opinión del autor- a Giovanni Maria Verdizzotti (respectivamente p. 173 y p. 40).

⁴⁵¹ “Dicesi che l’anno 1530, essendo Carlo Quinto imperatore in Bologna, fu dal cardinale Ipolito de’ Medici Tiziano, per mezzo di Pietro Aretino, chiamato là; dove fece un bellissimo ritratto di Sua Maestà tutto armato, che tanto piacque, che gli fece donare mille scudi: de’ quali bisognò che poi desse la metà ad Alfonso Lombardi cultore, che avea fatto un modello per farlo di marmo, come si disse nella sua Vita”; VASARI 1568, t. II, p. 810; HOPE 1977, pp. 551-552.

⁴⁵² “Pordenone, non poté paragonare né giugnere a gran pezzo all’opera di Tiziano; il quale poi fece, per la chiesa di Santa Maria degl’Angeli a Murano, una bellissima tavola d’una Nunziata. Ma non volendo quelli che l’avea fatta fare spendervi cinquecento scudi, come se voleva Tiziano, egli la mandò, per consiglio di messer Piero Aretino, a donare al detto imperatore Carlo Quinto, che gli fece, piacendogli infinitamente quell’opera, un presente di due mila scudi; e dove aveva a essere posta la detta pittura, ne fu messa in suo cambio una di mano del Pordenone”; VASARI 1568, t. II, p. 811. Nos interesa destacar la presencia de este cuadro entre los más celebrados de Tiziano por las fuentes españolas posteriores; cómo demuestran las citas de Cassiano dal Pozzo, Palomino y Ponz, respecto a las cuales señalamos que se menciona constantemente la condición de la pintura como regalo cortesano (retomando así la esencia del relato vasariano) y, a la vez, se hacen consideraciones sobre su calidad formal y decoro: “In detta cappella la tavola è famosissima di Titiano et è una Annontziata con l’angelo, che in atto di genuflessione da un angolo della tavola s’inchina, e la Santissima Vergine da un inginocchiatoro che è formato da un aquilone, che si volge ascoltando ‘l messaggio divino. L’aria si della Vergine come dell’angelo e i panni non si può dire altro se non che sono di Titiano che in compiacenza dell’opera vi ha messo assai bene evidente ‘l suo nome; sono queste due figure poste in un piano, che par che per aria di quadro acuto che’adornano sfugge così dolcemente, che mostra spatio gande senza l’alterar l’occhio con far parer che quel pavimento s’alzi in aria e minacci rovina, come fanno que’ che non intendon prospettiva. Seque di qua, e di là, certo massiccio di sassi quadrati, quasi come pilastri, oltre ‘l piano della stanza appare un paese con alcuni alberetti uno ‘l più appariscente di certa tinta gialletta fatto si vede con tanta franchezza, che par una sola pennellata, e poi alcune altre verde con tinte diverse di terreno, e alcune lontananze di monti

Primero, la mención directa de la intervención de Aretino en la toma de la decisión; segundo, la absoluta exclusión de cualquier referencia a la emperatriz en relación con la pintura y, por último, la enorme suma (cuatro veces la suma requerida a las monjas veneciana) que le pagó Carlos V al pintor, que en estas fechas ya había logrado introducirse en el núcleo esencial de los mecenas filoespañoles del norte de Italia. Lo confirma otro pasaje de las vidas vasarianas, donde se menciona su actividad con ocasión de la segunda estancia del emperador en Italia y de la coronación boloñesa⁴⁵³. Unas vinculaciones refrendadas por Vasari, quien alude de forma sistemática a Francesco Maria della Rovere⁴⁵⁴, a

d'azzurro oltra mare, che mostra sfuggimento notabile, al quale per accrescer grazia ha finto due figurine d'un angelo con Tobia. Si leva da quel paesetto un'aria bellissima, in cima alla quale si scompartisce una gloria d'angeli 4 per banda bellissimi, gli ultimi de'quali che sono nel canto della tavola un od'essi ha una colonna impresa di Carlo V, col motto Plus, el altro Ultra, tra questi angeli ve n'è uno che mostra un fanciulletto d'otto, ò dieci anni, che con la mano mostra di sospingere un nuvolo, che non si può vedere tinta in carne più bella, ne colorito più fresco. Ha questo quadro patito alquanto per la freschezza della stanza, e imprimitura, onde si vede qualche po' 'l colorito risentito. La cornice è stretta, e po' degna di sì bel quadro, essendo senza lavoro nessuno di puro albuccio tinta di nero, profilata d'oro"; DEL POZZO 1626, fol. 34v-35; "Y habiendo hecho otro de la Encarnación del Hijo de Dios para Murano en el Estado de Venecia, no queriendo darle por él doscientos escudos, se lo presentó al Señor Emperador, el qual le dio mil escudos, de ayuda de costa para colores, y lo hizo colocar el Señor Felipe Segundo en la Capilla Real del palacio de Aranjuez, y le retocó Lucas Jordán el año pasado de 1698. por estar muy deteriorado"; PALOMINO 1715-1724 [1795-1797], p. 76. "En el altar mayor está colocado aquel grande, y famoso, quadro, que Ticiano regaló a Carlos V. Representa la Anunciación, con una bellísima gloria en lo alto, hecho todo con la mejor casta de tintes de aquel singular artífice. La Virgen es el símbolo de la modestia; pero en cuanto a la actitud del Angel juzgan algunos ser mas pintoresca, que reverente"; PONZ 1787, pp. 250-251.

⁴⁵³ "Né passò molto, che tornando Carlo Quinto a Bologna per abboccarsi con papa Clemente, quando venne con l'esercito d'Ungheria, volle di nuovo essere ritratto da Tiziano; il quale ritrasse ancora, prima che partisse di Bologna, il detto cardinale Ipolito de' Medici con abito all'ungheresca; et in un altro quadro più piccolo il medesimo tutto armato; i quali ambidue sono oggi nella guardaroba del duca Cosimo. Ritrasse in quel medesimo tempo il marchese del Vasto Alfonso Davalos et il detto Pietro Aretino, il quale gli fece allora pigliare servitù et amicizia con Federigo Gonzaga, duca di Mantoa; col quale andato Tiziano al suo stato, lo ritrasse che par vivo; e dopo il cardinale suo fratello. E questi finiti, per ornamento d'una stanza, fra quelle di Giulio Romano, fece dodici teste dal mezzo in su de'dodici Cesari, molto belle, sotto ciascuna delle quali fece poi Giulio detto una storia de' fatti loro"; VASARI 1568, t. II, pp. 811.

⁴⁵⁴ "Sono nella guardaroba del medesimo Duca di mano di Tiziano due teste di femmina molto vaghe, et una Venere giovanetta a giacere con fiori e certi panni sottili attorno, molto belli e ben finiti; et oltre ciò una testa dal mezzo in su d'una Santa Maria Maddalena con i capegli sparsi, che è cosa rara. Vi è parimente il ritratto di Carlo Quinto, del re Francesco quando era giovane, del duca Guidobaldo Secondo, di papa Sisto Quarto, di papa Giulio Secondo, di Paulo Terzo, del cardinal vecchio di Loreno e di Solimano imperatore de' Turchi; i quali ritratti, dico, sono di mano di Tiziano, e bellissimi"; VASARI 1568, t. II, pp. 811-812; la relación entre los duques de Urbino y Tiziano en BERNINI 1976, pp. 17-26, para el retrato de Francesco Maria della Rovere véase SQUELLATI 1978, pp. 116-121; NATALI 1990, n° 28, pp. 227-228; VALCANOVER 1993, n° 168, pp. 577-578.

Alfonso d'Avalos⁴⁵⁵ y, finalmente, a don Diego Hurtado de Mendoza⁴⁵⁶. A parte de la importancia de los personajes que acabamos de citar, queremos destacar, también, el contenido de las noticias correspondientes a su vinculación con el artista, especialmente en lo que se refiere a dos conceptos: los temas iconográficos de las pinturas y su estilo formal, en el sentido de que el conjunto de las pinturas realizadas para estos mecenas se configura como parte esencial del proceso de elaboración semántica llevado al cabo por Tiziano en estos años y dentro del género específico del retrato. Se trata, dicho en otros términos, de cuadros esenciales para entender la *maniera* con la que el pintor perseguía su intento de conjugar eficazmente lo Antiguo, la fidelidad naturalista, necesaria a la representación de los personajes y, finalmente, la introducción de una fuerte carga semántica que permitiera una interpretación funcional de los recursos iconológicos de cada obra. Además, no hay que olvidar que, en particular en el caso de los cuadros pintados por Tiziano para Francesco Maria della Rovere y Alfonso d'Avalos, Vasari despliega una retaña de nombres que se parece mucho a una galería de hombres ilustres, aunque limitada a los monarcas de la casa de Austria, a los papas o a sus enemigos más feroces (es el caso de Solimán o Francisco I⁴⁵⁷). No estamos muy lejos de poder considerar el texto de Vasari como la mejor y más eficaz transposición literaria del conjunto de conceptos vinculados a la función de las *galerías de retratos* de los Austrias⁴⁵⁸, circunstancia que vincula todavía más el perfil biográfico de Tiziano a sus mecenas asbúrgicos. Por otro lado, en el caso de la vida de Diego Hurtado de Mendoza, se detalla la forma con la que Tiziano empezó, con el retrato del noble español, a elaborar unos nuevos prototipos iconográficos destinados a renovar sensiblemente su repertorio figurativo a través, por ejemplo, de la introducción de la representación de la figura entera.

⁴⁵⁵ "Tiziano adunque, arrivato a Vinezia, finì al marchese del Vasto una Locuzione (così la chiamarono) di quel signore a' suoi soldati; e dopo gli fece il ritratto di Carlo Quinto, quello del re Catolico, e molti altri"; VASARI 1568, t. II, p. 813. Sobre la *Alocución de del Marqués de Vasto* PANOFISKY 1992, pp. 76-77; CHECA 1994, n° 45, pp. 270-271; GENTILI 1995a, pp. 227-285; FALOMIR 1997, pp. 15-19; FALOMIR 2003, n° 20, pp. 186-188; para el otro retrato de tres cuartos véase HABERT 1993a, n° 166, pp. 575-576.

⁴⁵⁶ "L'anno 1541 fece il ritratto di don Diego di Mendoza, allora ambasciadore di Carlo Quinto a Vinezia, tutto intero e in piedi, che fu bellissima figura: e da questa cominciò Tiziano quello che è poi venuto in uso, cioè fare alcuni ritratti interi"; VASARI 1568, t. II, p. 812; sobre este cuadro y su identificación véase: MANCINI 1998, pp. 28-34, y el más reciente BASSEGODA Y HUGAS 2000-2001, pp. 205-215

⁴⁵⁷ Sobre este retrato véase HABERT 1993b, n°169, pp. 578-579.

⁴⁵⁸ Según lo planteado por KUSCHE 1992, pp. 1-21; FALOMIR 1998, pp. 203-229; FALOMIR 1999, pp. 125-150 y en parte confirmado por la sistemática recuperación de estos nombres por parte de los autores españoles de los siglos posteriores, como ya hemos documentado.

Un género artístico, el del retrato, en el que Tiziano primaba por la calidad de sus obras y, sobre todo, por el reconocimiento que sus mecenas le otorgaban⁴⁵⁹. Lo certifican las reacciones del emperador o de su hijo y lo refrendan las palabras de Vasari. Entre los conceptos allí expresados merece la pena destacar la aceptación, también por parte de Carlos V, de la simbiosis entre autografía material e ideológica de aquellas pinturas, a lo que se correspondía la concesión de sendas recompensas materiales y honoríficas⁴⁶⁰, que, además, fueron confirmadas por Felipe II, exactamente por los mismos motivos⁴⁶¹ encontrando, finalmente, amplia eco en la literatura artística contemporánea. Después de enumerar los premios y los honores recibidos por Tiziano por los dos monarcas de la casa de Austria, Vasari se detiene en describir por medio de écfrasis⁴⁶² algunas de las pinturas que realizó para ellos, empezando por la *Gloria*⁴⁶³. Vasari la considera una obra emblemática por su transcendencia iconográfica y su recorrido material⁴⁶⁴, aunque la tuvo que conocer en un estadio intermedio

⁴⁵⁹ “Del quale Carlo Quinto e di esso re Filippo mandò Tiziano i ritratti al signor duca Cosimo, che gli ha nella sua guardaroba. Ritrasse Ferdinando re de’ Romani, che poi fu imperatore, e di quello tutti i figliuoli, cioè Massimiliano, oggi imperatore, et il fratello.

Ritrasse la reina Maria, e, per l’imperatore Carlo, il duca di Sassonia, quando era prigioniero. Ma che perdimento di tempo è questo? Non è stato quasi alcun signore di gran nome, né principe, né gran donna, che non sia stata ritratta da Tiziano, veramente in questa parte eccellentissimo pittore. Ritrasse il re Francesco Primo di Francia, come s’è detto, Francesco Sforza duca di Milano, il Marchese di Pescara, Antonio da Leva, Massimiano Stampa, il signor Giovanbatista Castaldo, et altri infiniti signori”; cf. cf. VASARI 1568, t. II, p. 814.

⁴⁶⁰ “Ritrasse più volte, come s’è detto, Carlo Quinto, e ultimamente fu per ciò chiamato alla corte, dove lo ritrasse secondo che era in quegli quasi ultimi anni; e tanto piacque a quello invittissimo imperadore il fare di Tiziano, che non volse, da che prima lo conobbe, essere ritratto da altri pittori e ciascuna volta che lo dipinse ebbe mille scudi d’oro di donativo. Fu da Sua Maestà fatto cavaliere con provisione di scudi dugento sopra la camera di Napoli”; cf. VASARI 1568, t. II, pp. 813-814.

⁴⁶¹ “Quando similmente ritrasse Filippo re di Spagna, e di esso Carlo figliuolo, ebbe da lui di ferma provisione altri scudi dugento” VASARI 1568, t. II, p. 814.

⁴⁶² Sobre la función del écfrasis como práctica *manerista* en la literatura artística, citamos las interevenciones de RAGGHIANI 1933, pp. 736-826 y, sobre todo la de ALPERS 1960, pp. 190-215, donde se demuestra con sendos ejemplos el carácter retórico de las descripciones de Vasari, que de tal manera se plantea responder a los requerimientos de ALBERTI 1547, pp. 371-38v.

⁴⁶³ “In Vinezia, di ordine di Carlo Quinto, fece in una gran tavola da altare Dio in Trinità dentro a un trono, la Nostra Donna e Cristo fanciullo con la colomba sopra, et il campo tutto di fuoco, per lo Amore, et il Padre cinto di Cherubini ardenti: da un lato è il detto Carlo Quinto e dall’altro l’imperatrice, fasciati d’un panno lino, con mani giunte in atto d’orare, fra molti Santi, secondo che gli fu comandato da Cesare, il quale, fino allora nel colmo delle vittorie, cominciò a mostrare d’avere animo di ritirarsi, come poi fece, dalle cose mondane, per morire veramente da cristiano timorato de Dio e disideroso della propria salute. La quale pittura disse a Tiziano l’imperatore che volea metterla in quel monasterio dove poi finì il corso della sua vita; e perché è cosa rarissima, si aspetta che tosto debba uscire fuori stampata”; cf. VASARI 1568, t. II, p. 814.

⁴⁶⁴ CHECA 2007, pp. 135-162.

respecto a su estructura iconográfica actual. Pese a lo parcial de su información, destacamos el hecho de que una parte esencial del relato vasariano lo ocupa la descripción de las circunstancias específicas de su encargo. Nos referimos especialmente a las menciones de la función que la pintura tenía para Carlos V, sobre todo en lo que se refiere a su retiro en Yuste. Un apartado en el que se plasman con precisión los rasgos propios de la vinculación ideológica entre el lienzo, los requerimientos de su mecenas y el correspondiente desarrollo iconográfico y estilístico por parte del pintor. En este marco destaca, además, el hecho de que Vasari considera que la *singularidad* de la pintura era tan grande que resultaba necesaria una difusión amplia de su iconografía por medio del grabado correspondiente, confirmando así la función esencial de los grabados en la difusión y recepción de las obras de Tiziano y de su propio autor⁴⁶⁵. También vinculadas a sendos exponentes de la casa de Austria, como María de Hungría y Felipe II⁴⁶⁶, resultan ser las reflexiones de Vasari sobre el llamado *non finito*⁴⁶⁷ del pintor y a su relación con la representación de lo natural⁴⁶⁸. En relación al *non finito* de Tiziano la postura de Vasari deja una huella fundamental en la posterior

⁴⁶⁵ Una cuestión que es importante subrayar en este marco y que ya señalamos en el párrafo anterior, cf. capítulo 3.6.

⁴⁶⁶ “Fece il medesimo un Prometeo alla reina Maria, il quale sta legato al monte Caucaso et è lacerato dall’aquila di Giove; et un Sisifo all’inferno, che porta un sasso; e Tizio stracciato dall’avoltoio; e queste tutte, dal Prometeo in fuori, ebbe Sua Maestà, e con esse un Tantalo della medesima grandezza, cioè quanto il vivo, in tela et a olio. Fece anco una Venere et Adone, che sono maravigliosi, essendo ella venutasi meno, et il giovane in atto di volere partire da lei, con alcuni cani intorno molto naturali. In una tavola della medesima grandezza fece Andromeda legata al sasso e Perseo che la libera dall’Orca marina, che non può essere altra pittura più vaga di questa; come è anco l’altra Diana, che standosi in un fonte con le sue Ninfe, converte Atteon in cervio. Dipinse parimente un’Europa che sopra il toro passa il mare” cf. VASARI 1568, t. II, p. 814. Se trata de una cuestión que desarrollamos de forma pormenorizada en el capítulo 5.

⁴⁶⁷ En relación al debate historiográfico actual sobre el tema del *non finito*, que volveremos a tratar más adelante (cf. capítulos 7-9), remito, aquí, al conjunto de ensayos del catálogo de la Exposición de Viena de 2007 y a la de Belluno del mismo año y a las bibliografías allí incluida; cf. FERINO-PAGDEN 2007; PUPPI 2007.

⁴⁶⁸ “Le quali pitture sono appresso al re Catolico tenute molto care, per la vivacità che ha dato Tiziano alle figure con i colori in farle quasi vive e naturali. Ma è ben vero che il modo di fare che tenne in queste ultime è assai diferente dal fare suo da giovane: con ciò sia che le prime son condotte con una certa finezza e diligenza incredibile, e da essere vedute da presso e da lontano, e queste ultime, condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie, di maniera che da presso non si possono vedere e di lontano appariscono perfette. E questo modo è stato cagione che molti, volendo in ciò immitare e mostrare di fare il pratico, hanno fatto di goffe pitture: e ciò adiviene perché, se bene a molti pare che elle siano fatte senza fatica, non è così il vero e s’ingannano, perché si conosce che sono rifatte, e che si è ritornato loro addosso con i colori tante volte che la fatica vi si vede. E questo modo sì fatto è giudizioso, bello e stupendo, perché fa parere vive le pitture e fatte con grande arte, nascondendo le fatiche”; cf. VASARI 1568, t. II, pp. 814-815.

reflexión estética española⁴⁶⁹; convirtiéndose en un elemento esencial para comprender el mismo desarrollo de la crítica de arte en España⁴⁷⁰ y llegando a tener trascendencia hasta en la literatura⁴⁷¹.

⁴⁶⁹ Vicente Carducho, en lo que se refiere a Tiziano, plasma su posición sobre el modelo ideológico vasariano, recuperando la misma tensión dialéctica entre el aprecio hacia su *primera manera* y la crítica al pintor por encarnar un ejemplo negativo, representando un modelo de una imitación de la naturaleza fundado en una gran habilidad y sin necesidad de estudio, circunstancia que convierte sus obras en incapaces de alcanzar el estatus de pintura docta. No obstante esta postura, tiene que admitir la belleza de aquella segunda manera de pintar, pero sólo cuando llevada al cabo con habilidad y maestría, llegando hasta el punto de encomiar su capacidad de pintar las famosas *manchas distantes*, admitiéndolas como un recurso estilístico fruto del estudio y de la dedicación: “Los doctos, que pintan acabadisimo, y perfilado, obran con cuidado y razón todas las cosas, y Ticiano fue uno dellos en su principio, siguiendo a Iuan Belino su primer Maestro, y después con borrones hizo cosas admirables, y por este modo de bizarro y osado pintó después toda la Escuela Veneciana con tanta licencia que algunas pinturas de cerca apenas se dan a conocer, si bien apartándose a distancia conveniente, se descubre con agradable vista el arte del que la hizo: y si este disfraz se hace con prudencia, y con perspectiva cantitativa, luminosa, y colorida, tal que se consiga por este medio lo que se pretende, no es de menor estimación, sino de mucho más que es otro lamido, y acabado, aunque sea del que reconoce el cabello desde su nacimiento a la punta; que demas de grangear el tiempo que pudo ser gastado impertinentemente, arguye posesión y certeza de aquello que quieren hacer, que sin ella no lo harán y asi estima a los que noblemente, y con estudio han llegado a saberlo ejecutar con el devido conocimiento y arte mas a los que sin razon, y sin respeto ninguno han profesado ensuciar lienzos con este ejemplo, y nombre de Maestros practicos”; CARDUCHO 1633, fol 85r. Pacheco, por su parte no renuncia a la polarización estilística planteada por Vasari, aunque mantiene una postura de mayor consideración hacia este estilo (sobre todo por las posibles vinculaciones con la pintura de su yerno) intentando reflexionar sobre las modalidades de reconversión académica de este peculiar recurso formal. Se trata, esto es, de un planteamiento que confirma el proceso de asentamiento del concepto de *borrones de Ticiano* como un *adagio* tópico, circunstancia que no le exime de criticar los demás pintores por emprender dicho camino, que no duda en juzgar poco más que un atajo a los problemas formales de la época, un tópico, utilizado para demostrar habilidades a la moda y recursos impropios de los pintores fieles al oficio de su arte, llegando el primero a definir con claridad la diferencia entre el *estilo* y el *tópico*: “Otra objeción más fuerte que la primera, es afirmar que la pintura a borrones, hecha para de leños, tiene su particular artificio y acuerdo, en los que la ejercitan bien; y tiene mayor fuerza y relieve que la acabada y suave. También ponen otra fortísima, que parece imposible impugarla, con el exemplo de Ticiano, uno de los más excelentes coloridores que ha tenido Italia, y cabeza de la Academia Veneciana, y casi de todos confesado el mayor; pues se tiene por adagio cuando la pintura no es acabada, llamarla «borrones de Tiziano», con lo que se califica sumamente este camino[...]. Y respondiendo a la objeción última, digo, que Ticiano es verdad que aún siendo mozo no acabó las pinturas tanto como otros. Y, para esto, antes de pasar adelante, supongo, que en dos maneras se puede entender ser una pintura acabada (entre otras), la una es, que por no faltarle nada de lo esencial en las partes, ni en el todo, y en este sentido llamamos una mujer acabada en hermosura, cuando la frente, ojos y

Unas cuestiones que, finalmente, hay que contextualizar en relación a los conceptos de dificultad planteados por Vasari⁴⁷² a lo largo de toda su obra y que tuvieron sendas repercusiones en la recepción de Tiziano en España y que, en ocasiones, sirvieron de argumentario ideológico sobre los peligros de la pintura naturalista o sobre la falta del decoro requerido por las indicaciones tridentinas⁴⁷³.

En las que podemos considerar las conclusiones de la vida de Tiziano, Vasari vuelve a poner de manifiesto el conjunto de aspectos que permiten calificar al pintor como cortesano⁴⁷⁴, especialmente por la

boca, y las demás partes tienen entre sí correspondencia en la perfección y proporción. Así en una pintura el debuxo, colorido y buena elección la componen de manera que se puede decir acabada; y en esta parte de acabar entran todos los grandes maestros y ombres de opinión, y si careciesen della poseerían indignamente el nombre, porque a todo buen artífice le obligan a saber la verdad de todo lo que pone en excusión, determinando las partes del cuerpo humano y los demás primores con distinción y no confusamente. Esta parte tuvo Ticiano, como tan gran artífice, y sus borroneos no se toman en el sentido que suenan, que mejor se dirían golpes dados en el lugar que conviene, con gran destreza. Y adviértase, que sus mejores y más estimadas pinturas (que yo he visto en El Pardo y Escorial son las más acabadas y las que hizo en lo mejor de su vida: y así, siendo muy viejo (como refería un hermano de Alonso Sánchez, valiente retratador de Filipo II, que estuvo en su casa) daba borroneos sobre cosas excelentes, con lástima de los que las miraban”; PACHECO 1649 [1990], pp. 416-417; sobre estas cuestiones véase también: MORÁN TURINA 1997, 93-116; PORTÚS PÉREZ 1997, pp. 117-127; MANCINI 2003, 121-130; MORÁN TURINA 2003, 139-152; MORÁN TURINA 2006, 121-157. Un concepto, el de los borroneos, que Marco Boschini traducirá por medio de una sugerente asimilación de toda la pintura veneciana al estilo de Tiziano encarnado en los pinceles de Velázquez y de su retrato de Inocencio X: ““Prima el fù a Roma, e fece de so’man/ Papa Inocencio, nostro gran Pastor;/ Retrato veramente de valor/ Fato col vero colpo venetian”; BOSCHINI 1660, p. 56.

⁴⁷⁰ En tal sentido queremos dejar constancia que en las biografías ticianescas escritas en España con posterioridad al siglo XVII, no se conserva sobre la cuestión de la última manera el mismo interés que en el siglo anterior, en cuanto se presta mucha mayor atención a los ya mencionados aspectos académicos y de asimilación estética a la pintura de Rafael.

⁴⁷¹ Pérez Sánchez fue el primero, después de la monografía de Beroqui de 1946, en plantear la presencia de Tiziano en el Siglo de Oro español, desde una amplitud hasta aquel momento inesperada y llegando a individualizar en el pintor italiano un referente para las artes desde el punto de vista figurativo, literario y finalmente teatral. Un concepto luego pormenorizado por Checa, que le convirtió en el verdadero armazón dentro del cual interpretar la recepción de Tiziano en el siglo XVII; cf. PÉREZ SÁNCHEZ 1976, pp. 140-159; CHECA 1994, pp. 169-194; recientemente MARÍAS 2003, pp. 111-132, ha puesto en tela de juicio la importancia del pintor veneciano sobre todo en relación a los tópicos vinculados a la figura de Velázquez.

⁴⁷² Se trata, sobre todo, de cuestiones tratadas en relación a Miguel Ángel de las que se encuentran referencias en CLEMENTS 1954, pp. 301-310 y CLEMENTS 1961, pp. 55-62.

⁴⁷³ Lo podremos comprobar en el capítulo dedicado a las consideraciones artísticas del padre Sigüenza; cf. capítulo 9.

⁴⁷⁴ “È stato Tiziano sanissimo e fortunato quant’alcun altro suo pari sia stato ancor mai, e non ha mai avuto dai cieli se non favori e felicità. Nella sua casa di Vinezia sono stati quanti principi, letterati e galantuomini sono al suo tempo andati o stati a Vinezia, perché egli,

prodigalidad hacia sus huéspedes y por el reconocimiento de sus honores por parte de los demás, dos rasgos caracterizadores de la figura del cortesano dibujada por Castiglione que le convierten en un verdadero modelo a seguir porque su obras artísticas y sus comportamientos sociales lograron tal trascendencia como para llegar a permanecer “en la memoria de los hombres ilustres”⁴⁷⁵.

oltre all'eccellenza dell'arte, è stato gentilissimo, di bella creanza e dolcissimi costumi e maniere. Ha avuto in Vinezia alcuni concorrenti, ma di non molto valore, onde gl'ha superati agevolmente coll'eccellenza dell'arte, e sapere trattenersi e farsi grato ai gentiluomini. Ha guadagnato assai, perché le sue opere gli sono state benissimo pagate: ma sarebbe stato ben fatto che in questi suoi ultimi anni non avesse lavorato se non per passatempo, per non scemarsi coll'opere manco buone la riputazione guadagnatasi negl'anni migliori e quando la natura per la sua declinazione non tendeva all'imperfetto”; cf. VASARI 1568, t. II, p. 817.

⁴⁷⁵ “Tiziano adunque, avendo d'ottime pitture adornato Vinezia, anzi tutta Italia et altre parti del mondo, merita essere amato et osservato dagl'artefici, et in molte cose ammirato et imitato, come quegli che ha fatto e fa tuttavia opere degne d'infinita lode, e dureranno quanto può la memoria degl'uomini illustri”; VASARI 1568, t. II, p. 817-818.

3.8 EL DIALOGO DE LA PINTURA DE LUDOVICO DOLCE EN LAS ESTRATEGIAS CORTESANAS DE TIZIANO.

En 1557, a mitad de camino entre las dos ediciones de las *Vidas* de Vasari, vio la luz en Venecia el *Dialogo de la Pittura*⁴⁷⁶ de Ludovico Dolce⁴⁷⁷, el otro texto de referencia a la hora de entender la formación de los modelos de recepción del pintor de Pieve di Cadore, que es su protagonista absoluto. Un papel comparable únicamente, quizás, con el equivalente desarrollado por Miguel Ángel en las *Vidas* de Vasari. Una circunstancia que exigió a Dolce el uso sistemático y complementario de datos reales y de tópicos clásicos⁴⁷⁸ que contribuyeran a la definición del perfil biográfico y artístico del pintor, hasta el punto de que su texto se impuso como una de las fuentes esenciales para la posterior definición de la biografía de Tiziano en los escritores y tratadistas italianos⁴⁷⁹, desarrollando una función análoga entre los españoles de la centuria siguiente⁴⁸⁰. Quizás la razón se encuentre en su perfecta adecuación a

⁴⁷⁶ DOLCE 1557, se han consultado en las ediciones de BAROCCHI 1960, I, pp. 141-206, 433-93 y ROSKILL 2000, pp. 83-217.

⁴⁷⁷ Sobre la figura de Dolce en el marco de la actividad literaria y editorial de su época véase: CICOGLIA 1862, pp. 93-200; DIONISOTTI 1970, pp. 534-535; QUONDAM 1977, pp. 51-104; BORSETTO 1989, pp. 91-115; ROMEO 1991, pp. 399-405; TERPENING 1997; NOVO-COPPENS 2005, pp. 101-104.

⁴⁷⁸ Sobre el uso de los tópicos en Dolce y especialmente en lo que se refiere a su vinculación con el *Ut pictura poesis* cf. LEE 1940, pp. 196-269, quien identifica a Dolce en un punto de referencia a la hora de evaluar los procesos de transformación intelectual de la actividad del pintor. Especialmente significativa su afirmación sobre su centralidad en la elaboración de dichos procesos: "In the middle of the sixteenth century Ludovico Dolce is the rather more inclusive than the average when he declares that not only poets, but writers, are painters; the poetry, history, and in short every composition of learned men (qualunque componimenti de'dotti) is painting" (p. 167). En lo que se refiere a las citas de los diferentes tópicos clásicos utilizados por Dolce véase ROSKILL 2000, pp. 219-339.

⁴⁷⁹ Para un panorama de la crítica de arte en Venecia en el siglo XVI, a los clásicos estudios de ORTOLANI 1923, pp. 15-26 y PALLUCCHINI 1943, podemos añadir las intervenciones de STEINBERG-WYLIE 1990, pp. 54-69 y la de ya mencionado GODSTEIN 1991, especialmente las pp. 647-649.

⁴⁸⁰ Nos parece llamativo el contraste entre la ausencia -casi absoluta- de comentarios a la repercusión de Dolce en la teoría artística española por parte de los autores que han estudiado de forma exhaustiva su tratado y la centralidad atribuida al mismo en las investigaciones sobre la formación del *gusto* en España. Nos referimos, en particular a la interpretación del concepto de "Eroica Maestà" (DOLCE 1557, p. 143) que ROSKILL 2000, p. 225 se limita a poner en relación a la *terribilidad* de Miguel Ángel, mientras que CHECA 1994, pp. 37-39, lo contextualiza en el marco de la corte imperial. También merece la pena recordar su inclusión en las bibliotecas de Francisco Pacheco y Gaspar Gutierrez de los Ríos y Gaspar Gutiérrez de los Ríos; cf. respectivamente BASSEGODA Y HUGAS 1990, p. 33 y CRUZ YÁBAR 1997, pp. 383-422, part. p. 397, entrada 60; mientras que para la constante

unas novedosas circunstancias contextuales, en las que la tempestividad de la edición de Dolce respondía a criterios precisos, detrás de los cuales residían los intereses del propio autor y de Tiziano. En primer lugar 1557 es un año trascendente en el macrocosmos europeo, siendo el año determinante en la afirmación de Felipe II, para quién coincidió el aniversario del primer año de reinado con la victoria en San Quintín, dos circunstancias que contribuyeron a afianzar su presencia política y militar en Europa. En lo que se refiere al microcosmos biográfico del pintor y de Dolce, comprobamos la coexistencia de tres eventos a los que era necesario responder rápidamente y cuyos resultados tenían que tener una visibilidad inmediata en el espacio literario y cortesano en el que el pintor quería afirmar su protagonismo. En primer lugar, en 1556 la abdicación del César representó un significativo punto de inflexión para el pintor, que, aunque ya mantenía una buena relación con el príncipe Felipe, necesitaba consolidarla y, sobre todo, que dicho proceso tuviera una pronta proyección en los medios literarios y cortesanos, para que no hubiera posibilidad de que otros ocuparan su lugar⁴⁸¹. Al mismo tiempo era necesario responder, frente a la inesperada muerte de Pietro Aretino, a los requerimientos planteados por la primera edición de las *Vidas* de Vasari: alegando una contestación eficaz tanto a la inexplicable ausencia de la biografía del pintor como, sobre todo, planteando una defensa de su autonomía intelectual respecto a la relación con el *flagello de principi*, hasta el punto de que el propio Vasari en la edición de 1568 se vio obligado a otorgar un papel desmesurado a Aretino sobrevalorándole como patrocinador artístico de Tiziano⁴⁸² para, esto es, disminuir la importancia del pintor. En este mismo marco contextual el propio papel de Dolce tiene que recibir la atención que se merece, enfocando su nueva condición en la relación exclusiva con el pintor, ya sin la competencia de Aretino, y, sobre todo, considerando que Dolce apostaba claramente por una toma de posición filo-española. El conjunto de estas circunstancias determinó la publicación de un texto que quiere encarnar las perspectiva pictórica de Tiziano, refrendar su adhesión a los modelos de mecenazgo representados por los Austrias y, finalmente, afirmar el novedoso papel que el propio Dolce requería para él mismo en el panorama intelectual veneciano, donde no dudó en celebrar el *amigo* Pietro Aretino, recién fallecido convirtiéndole en el protagonista de su diálogo y confiándole de

consideración de fuente que le otorgan Carducho y Pacheco véase respectivamente las referencias encontradas por CALVO SERRALLER 1979, p. 462 y BASSEGODA Y HUGAS 1990, p. 758.

⁴⁸¹ Unos proceso similares los desplegó Tiziano una década antes, cuando se alejaron de Venecia dos de sus interlocutores con la corte imperial, Diego Hurtado de Mendoza y Francisco de los Cobos; sobre este episodio véase MANCINI 1998, pp. 35-47.

⁴⁸² VASARI 1568, t. II, p. 810.

esta manera la máscara literaria de sus propias ideas en materia de arte y de pintura⁴⁸³. Un conjunto de razones que podemos considerar determinantes a la hora de evaluar su éxito posterior y que ofrece una explicación razonable de la estrecha vinculación entre la definición de la imagen biográfico-artística⁴⁸⁴ de Tiziano y su inmediata repercusión en términos literarios, además de convertirse en clave esencial a la hora de evaluar la presencia y sobre todo la función que en el *Dialogo* desarrolló el personaje Pietro Aretino⁴⁸⁵.

Dolce deja claro que su objetivo primordial no es otro que especular sobre la dignidad de la pintura⁴⁸⁶ y sobre qué partes tienen que componer el perfecto pintor, propósito que se alcanzará por medio de ejemplos de pintores antiguos y modernos⁴⁸⁷, desembocando en la identificación de un modelo único a seguir: la *virtud del Divin*⁴⁸⁸ Tiziano⁴⁸⁹. Una definición que nos interesa directamente porque llamar a

⁴⁸³ Porque así lo plantea en la portada y en el subtítulo de su obra el propio Dolce, *Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato l'Aretino, nel quale si ragiona della dignità di essa Pittura, e di tutte le parti necessarie, che a perfetto Pittore si acconvengono: con esempi di Pittori Antichi et Moderni: et nel fin si fa mentione delle virtù e delle opere del Divin TITIANO*; cf. ROSKILL 2000, p. 83.

⁴⁸⁴ Sin lugar a duda el diálogo se plasma como un recorrido rico de referencias biográficas relativas a Tiziano y su obra, cómo se evidencia por los aparatos filológicos de BAROCCHI 1960, I, 433-93 y ROSKILL 2000, pp. 219-351.

⁴⁸⁵ Sobre la estética literaria del personaje Aretino véase MELCZER 1980, pp. 237-242; mientras que en relación a su vínculo con Dolce véase ROSKILL 2000, pp. 32-40.

⁴⁸⁶ Lo confirma claramente el tono de la carta dedicatoria que da comienzo a la obra y que iba dirigida al dogo de Venecia Girolamo Loredan. En ella no encontramos novedades significativas respecto a cuanto ya hemos comprobado en el modelo vasariano para Cosme de' Médicis, sino el acostumbrado elogio del mecenas Loredan y de su familia como patronos de las artes. Sólo merece la pena recordar el pasaje en el que se reitera que la pintura es arte noble y por esta razón puede ser objeto de lectura por parte de un noble como Loredan: "Ma perché la pittura, di cui in questo libricciuolo, sotto un paragone di Raffaello e di Michelangelo, si ragiona assai acconciatamente, è arte nobile, e V. M. è nobilissima et umanissima, spero che Ella riguardando alla qualità del soggetto e molto più alla grandezza e sincerità del mio cuore, non si sdegherà di riceverlo volentieri"; DOLCE 1557, p. 144.

⁴⁸⁷ Un comienzo en el que toman protagonismo una serie de cuestiones que ya aparecían, aunque con un menor protagonismo, en los escritos que hemos analizado anteriormente. Porque, por ejemplo, el hecho de que se consideren al mismo nivel los escritores antiguos y los modernos, ya a partir del subtítulo de la obra, no es algo secundario, sino la confirmación del protagonismo que estos últimos estaban alcanzando en la reflexión sobre las artes y de la proyección de este debate hacia el futuro, cf. LEE 1940, pp. 212-217.

⁴⁸⁸ Sin embargo, uno de los primeros en utilizar la definición de *Divino* para Tiziano fue Paolo Pino (PINO 1548, p. 118), aunque en un marco de comparación con Miguel Ángel, donde todavía se transparenta un sentido de inferioridad de la cultura artística veneciana respecto a la tradición tosco-romana del dibujo; sobre estas cuestiones véase POZZI 1967, pp. 242-243.

⁴⁸⁹ La relación entre el diálogo de Ludovico Dolce y Tiziano Vecellio se encuentra individualizada en las contribuciones de POZZI 1967, pp. 234-260; BERNABEI 1978, pp. 307-337; ROSKILL 2000, pp. 5-82.

Tiziano *Divino* es algo de fundamental en la definición de su imagen para la posterioridad y es aún más importante verificar que esto ocurría en el momento en el que la vinculación del pintor con la corte de Felipe II no sólo estaba consolidándose, sino que empezaba a configurarse como uno de los episodios más calificantes para el desarrollo de las artes⁴⁹⁰ y que en ningún momento dejó de recordar los anteriores vínculos con el emperador. Un concepto de continuidad que el propio Dolce refrendó recordando la divinidad de Tiziano y su relación con el emperador en el correspondiente apartado final de su *Vita dell'invittissimo e gloriosissimo imperador Carlo Quinto*⁴⁹¹; un espacio dedicado a mencionar los más destacados arquitectos, pintores y escultores que vivieron en tiempos del César. Allí, junto a la gloria del emperador, considerado un noble mecenas, se vuelve a celebrar la eterna divinidad de la mano de Tiziano⁴⁹².

Volviendo al contenido del diálogo, nos interesa destacar la proposición de una solución a la disputa sobre la condición de la pintura allí planteada: su nobleza reside en lo específico de la correspondiente función cortesana, circunstancia que la convierte de por sí en noble⁴⁹³. Por esta razón, en opinión de Dolce, a lo largo de los siglos, demostraron su interés hacia ella los hombres de mayor fortuna, los intelectos más claros y, sobre todo, algunos de los monarcas que determinan en la actualidad histórica el destino del mundo, quienes, de hecho, encarnan la representación actualizada de los mecenas de la antigüedad citados por

⁴⁹⁰ CHECA 1994, pp. 37-88.

⁴⁹¹ DOLCE 1561.

⁴⁹² “*Fiorino parimente sotto questo felice Imperadore queste arti notabili, l’Architettura, la Pitura e la Scoltura. Fu eccellentissimlo nell’architettura Bramante, Baltassarre da Siena, Antonio da San Gallo, et altri. Nella pittura Giovan Bellino nostro vinitiano, Giorgio da Castelfranco, Andrea Mantegna Mantuano, Leonardo da Vinci, Antonio da Correggio, il mirabile Raffaello da Urbino, che fue medesimamente architetto, Giulio Romano, il Parmigianino, Polidoro, Antonio da Pordenone, il divin Michel’Agnolo non solo pittore, ma scultore, et architetto, a niuno de’più famosi antichi inferiore, che tuttavia vive, e Titiano, che altresì vive, e degno per la divinità della sua mano di viver sempre. Ne è da tacere Alberto Duro tedesco, Luca d’Olanda, et alcuni altri: i quali se avessero avuto il disegno eguale alle inventioni, et ingegno loro, sarebbono stati divini. Ma quest’arte passando di Grecia in Italia, insino a qui non è ita in altre provincie*”; DOLCE 1561, s.f. (171), las cursivas son nuestras.

⁴⁹³ Según lo que podemos constatar analizando la contestación de Aretino a Fabrini, el otro protagonista del *Dialogo*, quien planteaba la posibilidad de que la pintura sea arte mecánica. La respuesta de Aretino es extremadamente contundente por su claridad y linealidad “Costoro, Fabrini, non conoscono quanto ella sia utile, necessaria e di ornamento al mondo et alle cose nostre. Non è dubbio che ciascun’arte è tanto più nobile quanto ella è più stimata da uomini di alta fortuna e da pellegrini intelletti. La pittura fu sempre in tutte le età avuta in sommo pregio da re, da imperatori e da uomini prudentissimi. Ella adunque è nobilissima”; DOLCE 1557 p. 157.

Plinio⁴⁹⁴. Es en este contexto que se menciona la relación entre Alejandro Magno y Apeles, que, de inmediato, viene proyectada hacia la existente entre Carlos V y Tiziano⁴⁹⁵, retomando así el modelo vasariano que ya comentamos anteriormente, reformándolo en sus protagonistas. La importancia del planteamiento de Dolce reside no sólo en el hecho de equiparar la magnanimidad de Carlos V hacia la pintura con la de Alejandro Magno, sino en la manera de bosquejar los rasgos calificantes de este proceso a través de continuas alusiones, que se incorporan al discurso literario. Destacamos, por ejemplo, la construcción complementaria entre las inevitables actividades militares del emperador y sus aficiones artísticas, por ser una referencia a la bien conocida conjugación entre armas y letras⁴⁹⁶. Aún más interesante es la segunda argumentación expuesta por Dolce/Aretino, cuando habla de que, tras haber llegado la fama de Tiziano a oídos del emperador, éste le llamó a su corte en dos ocasiones reservándole una acogida y unos honores dignos de los mayores personajes de la misma corte. Unos episodios, narrados en los mismos términos ideológico-funcional a los que ya aludimos a propósito de Vasari o de las cartas del pintor⁴⁹⁷. Así, el tratamiento que

⁴⁹⁴ En este marco es significativo volver a mencionar la forma con la que Dolce mire constantemente hacia Carlos V tanto en el *Diálogo*, como en la *Vida de Carlos V*, llegando en el caso de la segunda a hablar de “felice imperadore”, haciendo evidentemente referencia a la *felicitas* de las artes en el sentido romano del término. Un concepto que luego volverá a recuperar el padre Sigüenza para determinar el papel de Felipe II como *reedificador* de las artes en España, cf. CHECA 1992, pp. 423-424.

⁴⁹⁵ Se trata en realidad de la contestación a las afirmaciones de Fabrini, quien se hacía eco de la ausencia de *estos Alejandros* en los tiempos contemporáneos, permitiendo de tal manera a Aretino una larga serie de referencias a patrones de distintos niveles y origen: “Ma seguendo le grandezze de'prencipi, che dirò di Carlo quinto, il quale, come emulo di Alessandro Magno, per le molte cure e per i travagli quasi continui che gli apportano le cose della guerra non lasciar volger molte volte il pensiero a quest'arte? la quale ama et apreza tanto, che essendogli pervenuta alle orcchie la fama del divin Tiziano, con beigni et amorevoli inviti due volte lo chiamò alla sua corte: dove, oltre allo averlo Honorato al pari de'primi personaggi che erano in essa corte, gli concesse privilegi, provisisoni e premi grandissimi, e d'un solo ritratto, ch'ei gli fece in Bologna, mile scudi ordinò che gli fossero dati”; DOLCE 1557, p. 159.

⁴⁹⁶ La bibliografía sobre las *armas y las letras* es prácticamente infinita. En términos generales nos interesa recordar KANTOROWICZ 1989; KANTOROWICZ 1995, especialmente en lo que se refiere al *Adventus* del emperador pp. 105-161 y particularmente interesantes nos parecen las consideraciones de pp. 117, 121, 124, para la trascendencia por la definición de la imagen imperial. Sobre este tema CHECA 1987, pp. 46-54 y el más reciente Checa 1999, pp. 91-111; MARÍAS-PEREDA 2000, pp. 19-41; SOLER DEL CAMPO 2000, pp. 107-121; CARRILLO-PEREDA 2000, pp. 183-200. Sin embargo para entender desde el mejor enfoque la perspectiva en la que interpretar la unión de armas y letras en la ideología carolina hay que acudir a ERASMO 1515; GUEVARA 1528, y GUEVARA 1529, part. libro tercero, pp. 619-943.

⁴⁹⁷ Se trata de informaciones de primera mano, correspondientes a hechos ciertos, dada la estrecha relación entre Dolce y Tiziano, y cómo puede desprenderse a propósito de las dos estancias del pintor en la corte de Carlos V hacia 1548 y 1550-1551. Tiziano a Antoine Perrenot de Granvelle, 1 y 23 septiembre, 10 octubre, 6 noviembre, 7 y 17 diciembre 1548; 6 y 29 julio, 6

Dolce reserva a tales acontecimientos quiere producir una perspectiva histórica que, aún teniendo unas bases reales, aspira osadamente a resaltar el papel del pintor aumentando su importancia en el marco más significativo y funcional a tal fin: la corte imperial. Un contexto donde el equilibrio entre la representación de la figura histórica de Tiziano y la proyección crítica de su pintura⁴⁹⁸ evoluciona hacia la necesidad de una constante adecuación a los modelos cortesanos en términos lingüísticos e ideológicos, ejemplificados por la manera en la que Dolce traslada el lenguaje *cortesano* de Castiglione a la definición de conceptos artísticos para cuya definición utiliza términos como *sprezzatura*, *vaghezza* y *politezza*⁴⁹⁹. Evidentemente nos encontramos ante algo simplemente inconcebible sin la existencia del texto arquetípico cortesano y de su calado en la sociedad del Antiguo Régimen: no se trata de un simple reflejo sino de una verdadera señal de cambio en el horizonte cultural, porque las referencias clásicas de Dolce se tienen que interpretar a través de la mediación y vulgarización ideológica del libro de Castiglione. Una vulgarización del Clasicismo esencial para entender específicamente la condición reservada a la pintura de Tiziano y, sobre todo, tenemos que considerarla como una clave de interpretación ineludible a la hora de comprender el éxito formal e ideológico de la *maniera*⁵⁰⁰, entendida como categoría estética caracterizada por su

octubre, 1549; 22 marzo 1550; respectivamente en MANCINI 1998, nº 50, pp. 170-172; nº 52, p. 174; nº 53, pp. 175-176; nº 55, p. 178; nº 59, pp. 183-184; nº 60, pp. 184-185; nº 69, pp. 192-193; nº 72, pp. 195-196; nº 73, p. 197; nº 78, pp. 200-202; nº 109.

⁴⁹⁸ Sobre la perspectiva de interpretación histriográfica de la pintura de Tiziano en Dolce véase POZZI 1967, pp. 249-251.

⁴⁹⁹ Además, gracias a sus propias palabras no podemos dudar de que Dolce reservase a la corte este tipo de consideración, como demuestra el hecho de que Fabrini utiliza estas definiciones al tratar de la capacidad de los pintores para imitar de la mejor forma posible la representación del *colorito* en la indumentaria y en las carnaciones, sin que éste sobresaliera de tono, utilice un sistema ideológico y lingüístico derivado directamente del *Cortesano*, llegando casi a parafrasear el libro de Castiglione en el uso de terminos como *sprezzatura*, *vaghezza* y *politezza*. Se trata del reflejo más directo de la vinculación de Dolce con el mundo cortesano dibujado por Castiglione, una vinculación tan estrecha que logró convertir términos de importancia fundamental para la construcción del *discurso cortesano*, como *certa convenevole sprezzatura*, en parte de una argumentación esencialmente estética. Si para Castiglione, la *sprezzatura* es parte de la forma de ser del cortesano del siglo XVI, para Dolce el mismo término determina la necesidad de una búsqueda del equilibrio requerido por y para la obra de arte pictórica en un contexto cronológico posterior en muy pocos años: “In questo mi pare che si voglia una certa convenevole sprezzatura, in modo che non ci sia né troppa vaghezza di colorito, né troppa politezza di figure, ma si vegga nel tutto una amabile sodezza”; DOLCE 1557, p. 185; sobre estas cuestiones y las referencias a las citas de Castiglione véase BAROCCHI 1960, I, p. 185, nota 3; ROSKILL, pp. 14-26 y p. 301.

⁵⁰⁰ Para enmarcar la pintura veneciana dentro del concepto general de *Maniera* véanse las diferentes posturas planteadas por BRIGANTI 1961, pp. 14-15; SHEARMAN 1967, pp. 30-39; WEISE 1971, pp. 101-103; ARGAN 1984, pp. 135-151; VALCANOVER 1984, pp. 167-188; HAUSER 1988, pp. 199-201; PINELLI 1993, pp. 117-119.

lenguaje retórico, según lo preconizado por Leon Battista Alberti en la descripción de su idea representativa de la figura del pintor ideal⁵⁰¹. Un planteamiento confirmado por otra de las contestaciones de Aretino a Fabrini en la que se ponen en relación las especulaciones pictóricas con las filosóficas⁵⁰². Sorprendentemente Fabrini, contestó con un significativo “A me parete uno e l’altro”⁵⁰³, es decir pintor y filósofo. Al que, aún más extraordinariamente, el hombre de letras Aretino, respondía afirmativamente diciendo: “Piacemi, se così è”⁵⁰⁴. Un intercambio de opiniones que quiere confirmar definitivamente la condición intelectual de los pintores⁵⁰⁵. En otros términos, la creación artística, según la concepción de Dolce, toma distintas formas, permitiéndole desarrollar una reducción drástica de las posibles e históricas diferencias entre cada una de ellas. Dicha postura ideológica encuentra su sistematización a lo largo de todo el *Dialogo de la pintura* por medio de las constantes referencias, comparaciones y alusiones a un nutrido número de poetas y, sobre todo, a sus relaciones con la pintura y los pintores⁵⁰⁶, siendo así un instrumento eficaz para representar las

⁵⁰¹ ALBERTI 1547, p. 37r-v.

⁵⁰² Nos referimos a cuando el literato toscano explicaba que, a su juicio, la unión entre invención, dibujo y colorido podía entenderse como la esencia de la pintura, cf. DOLCE 1557, p. 164.

⁵⁰³ “Tutta la somma della pittura, a mi giudicio è divisa in tre parti: invenzione, disegno e colorito. La invenzione è la favola o istoria che ‘l pittore si elegge da lui stesso o gli è posta innazi da altri per materia di quello che ha da operare. Il disegno è la forma con che egli la rappresenta. Il colorito serve a quelle tinte, con le quali la natura dipinge (che così si può dire) diversamente le cose animate et inanimate: animate come sono gli uomini e gli animali bruti, inanimate, come sassi, l’erbe, le piante e cose tali, benché queste siano nella spezie loro animante, essendo elleno partecipi di quell’anima detta vegetativa, pe la quale le perpetua e mantiene. Ma ragionerò da pittore e non da filosofo”; DOLCE 1557, p. 164; el concepto inverso, atribuyendo además el primato de la pintura lo expresó Dolce en su *Diálogo dei Colori*: “Il che farò, come ho detto, sommamente volentieri: non solo per gradire al tuo disiderio, come persona, ch’io ami molto: ma etiandio per il diletto; che io ne prendo, quante volte ne ragiono. E ne favellerò teco non, come dipintore, che cio appartenerebbe al Divin Titiano; ne meno la tua vaghezza è di apparare il componimento de’ colori: ma, come si fa da uno; il cui studio è di lettere, e non di pittura”; DOLCE 1565, p. 7.

⁵⁰⁴ DOLCE 1557, p. 164.

⁵⁰⁵ El hecho de que un escritor y poeta como Pietro Aretino (alias de Dolce), encarne, aunque en el marco de la ficción textual, que su dignidad intelectual sea equiparada a la de los pintores, corresponde otra vez a la aceptación de estos últimos entre los intelectuales y sin duda representa la señal de la existencia de un proceso de transformación de las dinámicas cortesanas favorable a los pintores en el marco de la recuperación clasicista veneciana, sobre esto véase ARGAN 1984, pp. 139-141 con específicas referencias a Pino y Dolce y en términos más generales véase el primer capítulo de nuestro trabajo.

⁵⁰⁶ Casi al comienzo de su obra, frente al elogio desmesurado pronunciado por Fabrini hacia Miguel Ángel, Dolce dispone una habilidosa contestación de Aretino y con ella persigue el objetivo de cambiar el eje de evaluación de la importancia de los pintores. A tal fin utiliza una referencia a la consideración reservada a los poetas antiguos y recientes, recordando a este propósito, que, aunque los latinos elogiaban al Divin Virgilio, nunca se olvidaban de

implicaciones de Tiziano en estos debates intelectuales, ya desde sus actividad más temprana⁵⁰⁷. Un conjunto de afirmaciones que materializa, por otro lado, una significativa reducción de la centralidad de Miguel Ángel en el universo pictórico del siglo XVI⁵⁰⁸ a favor, claro está, de un Tiziano propuesto como su mejor alternativa (además, respaldado por una interpretación partidaria y parcial de la figura de Rafael⁵⁰⁹). Una alternativa trasladada de inmediato al tópico parangón cruzado: Miguel Ángel/Dante y Tiziano/Petrarca según un esquema general que ha explicado con precisión Battisti en relación al concepto de imitación⁵¹⁰. Además, el vínculo que Dolce instaure entre Petrarca y Tiziano no se limita al episodio citado anteriormente; también, cuando explica qué es la pintura, el escritor recurre de nuevo al parangón entre pintura y poesía, llegando, sin embargo, a distinguir entre uno y otro arte y acabando finalmente por citar al poeta patavino⁵¹¹ en el marco del tópico⁵¹² cortesano⁵¹³ que define al pintor como poeta mudo y al poeta

Ovidio, Horacio o Lucano; mientras que en una época lo mismo ocurría con relación entre Dante y Petrarca “E perché Dante sia pieno di tanta dottrina, chi è colui che non prezzì sommamente il leggiadrissimo Petrarca ? Anzi a lui la maggior parte lo pone innanzi”; DOLCE 1557, p. 147.

⁵⁰⁷ Un discurso que desemboca hacia vínculos claros entre la lengua petrarquista propuesta através de los cánones establecidos por Pietro Bembo, la sistematicación lingüístico-idéológica del *Libro del Cortegiano* de Castiglione y la poética de las creaciones figurativas del Tiziano joven, según lo indicado por Dionisotti en el comentario a las *Prose de la volgar lengua*, cf. BEMBO 1525, pp. 73-310

⁵⁰⁸ “Il quale Orazio, se vivese oggidì, si riderebbe di voi molto più ascoltando le vostre parole, poi che volete gli uomini si cavino gli occhi, per non vedere altre pitture che quelle di Michelagnolo, avendo, come ho detto, il Cielo prodotto alla nostra età pittori eguali e a lui superiori”; DOLCE 1557, pp. 147-148.

⁵⁰⁹ “Et ora ci è Tiziano, il quale, come ho accennato, basta per quanti ci furono”; DOLCE 1557, p. 148.

⁵¹⁰ BATTISTI 1990, pp. 140-144.

⁵¹¹ “Dico adunque la pittura, brevemente parlando, non essere altro che la imitazione della natura; e colui che nelle sue opere le si avvicina, è perfetto maestro. Ma perché questa definizione è alquanto ristretta e manchevole perciò che non distingue il pittore dal poeta, essendo che il poeta si affatica ancor esso intorno alla imitazione, aggiungo che il pittore è intento a imitar per via di linee e di colori, o sia in un piano di tavola o di muro o di tela, tutto quello che si dimostra all’occhio; et il poeta col mezzo delle parole va imitando non solo ciò che si dimostra all’occhio, ma ancora si rappresenta all’intelletto. Laonde essi in questo sono differenti, ma simili in tante altre parti, che si possono dir quasi fratelli”; DOLCE 1557, p. 152.

⁵¹² BAROCCHI 1960, p. 152 nota 5.

⁵¹³ La contestación de Fabrini, además de poner en relación la dialéctica poesía/pintura con el mundo cortesano por referirla a los valenti uomini -alias cortesanos-, se distingue por su eficacia sintética, y, aunque no sea algo propiamente original, sí que coincide con algunos planteamientos de Vasari y del padre Sigüenza en el contexto español, cf. CHECA 1992, pp. 424-435.

como pintor que habla⁵¹⁴. Dolce/Aretino amplía, en este marco, su definición de la pintura llegando, después de haber subrayado los límites propios del arte, como su imposibilidad para transmitir las sensaciones de frío o calor, a ofrecer una de las primeras referencias a la teoría de los *affetti* que tanta importancia tendrá a la hora de abarcar la concepción del arte barroco, afirmado que el pintor: “Dipinge non meno i pensieri e gli affetti dell’animo”⁵¹⁵. Añadiendo, inmediatamente después, un verso de Petrarca, cuyo contenido pretende subrayar la capacidad de interpretar los sentimientos de cada uno por medio de su rostro y de la función de los ojos⁵¹⁶: “E spesso ne la fronte il cor si legge”. Alusión por parte de Dolce a la interpretación socrática y clasicista de estos sentidos y, sobre todo, antecámara ideológica para la teorización de Roberto Bellarmino⁵¹⁷ sobre la función de los ojos y de la vista en la ideología post-tridentina de la poética pictórica religiosa (y no sólo)⁵¹⁸. A Petrarca se refiere también Dolce cuando sigue exponiendo las razones que contribuyeron a equiparar la pintura a la poesía, que consideraba un arte propia de los sabios, llegando a definir a Homero, como primer pintor de las memorias antiguas⁵¹⁹. En este mismo marco de reflexión sobre la relación

⁵¹⁴ “Questa definizione è facile e propria; e similmente è propria la similitudine tra il poeta e il pittore, avendo alcuni valenti uomini chiamato il pittore poeta mutolo, et il poeta pittore che parla”; DOLCE 1557, p. 152.

⁵¹⁵ DOLCE 1557, p. 152.

⁵¹⁶ La descripción metafórica que hace Petrarca de los ojos de Laura se convierte en un tópico tan significativo que Dolce no duda en definir también el poeta patavino como *pintor*: “qual parte, considerata dal Petrarca, mirabile e gentil pittore delle bellezze e delle virtù di Madonna Laura, lo mosse a cantare:

E un non so che negli occhi, che di punto

Pò far chiara notte, oscuro il die,

E’l mele amaro, et addolcir l’ascenzio”; DOLCE 1557, p. 196.

⁵¹⁷ Los peligros del uso negativo de la vista los explica con detenimiento BELLARMINO 1600, pp. 96-98, haciendo especial referencia a la fornicación y al adulterio. Un caso ejemplar de aplicación de estos mismos planteamientos en ZAPPERI 1994, pp. 15-18; mientras que para una perspectiva general de su interpretación en los años del Concilio tridentino en Venecia véase NIERO 1984, pp. 76-96.

⁵¹⁸ “Ma gli occhi sono principalmente le fenestre dell’animo et in questi può et in questi il pittore può isprimere acconciamente ogni passione: come l’allegrezze, il dolore, l’ire, le teme, le speranze et i disideri. Ma pur tutto serve all’occhio de’riguardanti”; DOLCE 1557, p. 153, compara con BELLARMINO 1600, pp. 98: “E però è necessario, che chi vuol fuggire da dovere simili peccati, abbia cuar de’sentimenti suoi, e massime degli occhi, che sono come porte, pe le quali entra la morte nell’Anima”; sobre la función receptiva del ojo, véase también CAROLI 1990, pp. 53-58.

⁵¹⁹ Dolce establece de esta manera y gracias a las palabras de Petrarca, una importante conexión entre el poeta más significativo de la antigüedad y la pintura, configurando un interesante juego semántico entre la imposibilidad de ver, propia de la ceguera de Homero, y su peculiar forma de pintar la historia, mediada a través de la creación de imágenes poéticas. Algo que, aunque especular con respeto a cuanto hemos comprobado en las visiones de las batallas de Italia en Ariosto, pertenece al mismo contexto cultural. Tanto que en ambos casos estamos asistiendo a formas distintas de representación de la narración de los

entre pintura y poesía, Dolce desarrolla sus argumentaciones relacionadas con la coherencia de la invención y, sobre todo, con el decoro de las imágenes⁵²⁰ destacando la responsabilidad del pintor en dicho proceso⁵²¹.

acontecimientos históricos: para engrandecer la importancia de la pintura, Dolce juega con la figura de Homero, mientras que Ariosto despliega el mecanismo inverso. Así, para exaltar la capacidad imitativa de la poesía recurre a las imágenes que pasan por los ojos de Bracamonte. La propia poesía de Ariosto, se convierte para Dolce en herramienta para desligar las consecuencias que los pintores tienen que sacar del correcto uso de las metáforas en pintura. Así que no debe extrañar que los artistas no tengan que buscar el modelo de la bella donna en la calle y tampoco en la corte, porque se encuentra en otro sitio: en las páginas de Ariosto y en concreto en la descripción de la hada Alcina “Ché pittura è la poesia, pittura la istoria, e pittura qualunque componimento de’dotti. Di qui il nostro Petrarca chiamò Omero, *Primo pittor de le memorie antiche*”; DOLCE 1557, p. 155 y p. 172.

⁵²⁰ Así las utiliza Fabринi, quien se hace eco de lo que ejemplificaba Horacio tratando de las mismas cuestiones. Las imágenes, cualquiera de ellas, no deben considerarse libres de respetar las reglas fundamentales de la representación social. Por esta razón deben de ofrecer, al ojo de quien las contemple, una coherencia semántica e ideológica entre forma y contenido. Se trata de un objetivo primordial que los pintores debían perseguir con rigor. Sólo logrando dicho propósito sus obras alcanzarán el nivel adecuado para recibir el aplauso y la aceptación social que les corresponde. En primer lugar, el número de los personajes tiene que ser convenevole, porque de otra forma, debido a la creación de multitudes indefinidas, la contemplación de la obra se convierte en confusa y sobre todo poco creíble porque la presencia de demasiadas figuras o acontecimientos no resulta verosímil al intelecto. Conceptos parecidos a estos se encuentran en ALBERTI 1547, pp. 28r-v, quien especula sobre el concepto de variedad, su correspondencia con la pintura de historia y la similitud con las obras de los poetas comicos y trágicos: “Et certo, che ne l’historia molto mi piace quello, che io veggio osservato da i poeti Tragici et Comici, che rappresenta la favola con quante poche persone possono” (p. 28v.); sobre el traslado de estos conceptos al debate artístico español del siglo XVI véase MARTÍNEZ-BURGOS 1988, pp. 91-97. El planteamiento de Dolce viene expresado en estos términos: “Bisogna certamente che ‘l pittore abbia un fiorito ingengno e non dorma punto della invenzione. Vedete come bene Orazio bene nel principio della sua poetica, scritta ai Pisoni, volendo favellar pur della invenzione e prendendo a similitude del pittore, per essere il poeta e ‘l pittore, come s’è detto, insieme quasi fratelli, ci rappresenta una sconvenevolissima invenzione: il senso dei cui versi può essere:

Se il collo di cavallo a capo umano
Alcun pittor per suo capriccio aggiunga
Quello di varie piume ricoprendo;
E porga al corpo suo forma sí strana,
Che fra diverse qualità di membra
Abbia la coda di difforme pesce
E la testa accompagni un dolce aspetto
Di vaga e leggiadrissima donzella
A veder cosa tal sendo chiamati,

Potreste, amici, ritener il riso”; DOLCE 1557, p. 168 y p. 171.

⁵²¹ Además, cabe recordar que en el sistema ideológico en el que se mueve Dolce se instaura una correspondencia, similar a la que se aprecia en Pino, entre categorías como las relativas al bien/mal y al bello/feo y nuestro autor atribuye de forma exclusiva al pintor la capacidad de distinguir entre estas categorías: “come la natura, comune madre di tutte le cose create, ha posta in tutti gli uomini una certa intelligenza del bene e del male, così non l’abbia posta del bello e del brutto. Ma, nella guisa che, per conocer propriamente e pienamente quello ch’è bene e male è mestiero di lettere e dottrina, per sapere con fondamento discernere il bello dal

Un plantamiento que permite a Dolce/Aretino dibujar los elementos esenciales de sus críticas al Juicio Universal de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. Una representación figurativa elitista en forma y contenido, como demuestra la afirmación que “alcuni sensi allegorici profondissimi, i quali vengono intesi da pochi”⁵²². Una circunstancia que, además de los riesgos que acarrea para aquellos que no estén en condición de aprovecharla⁵²³, representa un escarmiento a la capacidad de mover a devoción propia de la pintura de tema religioso y parte esencial de su justificación dentro de los planteamientos tridentinos⁵²⁴. Es en este marco donde el escritor Dolce se convierte en una referencia muy a tener en consideración en el desarrollo de la teoría artística española y en

bruto, fa bisogno d'uno avedimento sottile e d'un'arte separata. La qual cosa è propria del pittore”; DOLCE 1557, p. 156.

⁵²² En este caso, estamos en el contexto de la disputa dialéctica entre la manera de hacer pintura del pintor toscano y de Rafael, y para elogiar la gran capacidad del primero, Fabrini se refiere al enorme fresco Vaticano subrayando que se reconocen en sus imágenes. La contestación de Aretino no se limita a una sencilla respuesta a la proposición de Fabrini, sino que se dibuja como una compleja crítica hacia la pintura intelectual, cuya comprensión viene reservada a un número reducido de espectadores. Hecho que produce una de las situaciones que en la pintura hay que evitar con todo tipo de cuidados, el ridículo. Es con este adjetivo que Dolce llega a definir el Juicio Universal, configurando una crítica pormenorizada hacia los acontecimientos que el fresco representa y deteniéndose en ellos desde un punto de vista en el que priman los criterios compositivos propios del Arte de la pintura. Sólo en un segundo momento, es decir, frente al reiterarse de los elogios de Fabrini, intervienen las críticas moralizadoras que, de todas formas, tienden -en todo momento- a otorgar importancia al contenido de las imágenes; cf. DOLCE 1557, p. 190.

⁵²³ Por esta razón no debe darse ocasión a que las figuras pintadas provoquen, por la dehonestidad que demuestran, alguna consecuencia en los niños y en las mujeres, exclusivamente por dar pie a que los sabios puedan lucir sus conocimientos; DOLCE 1557, p. 191.

⁵²⁴ Por un lado, adelantan algunos de los temas que plantearán los tratados sobre las artes y su contenido en una versión ya cercana a las posturas propias de los años que siguieron las deliberaciones del Concilio de Trento. Por otro lado, nos encontramos ante la definición de los rasgos de los espectadores más débiles y más vulnerables frente al poder de las imágenes, los niños y las mujeres. Dos categorías de personas que, por distintas razones, no tenían acceso a la formación cultural adecuada para interpretar las complejas alegorías a las que se refiere Fabrini y que se encontraban escondidas en las figuras pintadas por Miguel Ángel. Niños y mujeres: “Prima non è dubbio ch'è di gran beneficio agli uomini di veder dipinta la imagine del nostro redentore, della Vergine e di diversi santi e sante. E puossi prendere argomento da questo: che ancora che alcuni imperadori e massimamente greci, proibissero l'uso pubblico delle imagini, esso da molti pontefici ne sagri concilii fu approvato e la Chiesa danna per eretici coloro che non le accettano. Perché le imagini non pur sono, come si dice, libri degl'ignoranti, ma piacevolissimi svegliatoi, destano anco a divozione gl'intendenti, questi e quelli inalzando alla considerazione di ciò che elle rappresentano”; DOLCE 1557, p. 162. Sobre estas cuestiones volvemos a proponer el casi absoluto paralelismo entre las posturas de Dolce y las posteriores de Bellarmino, especialmente en lo que se refiere a la doble capacidad de las imágenes de mover a compasión y de educar; BELLARMINO 1600, pp. 80-81, muy apropiada la afirmación que: “E così servono a quelli, che non sanno leggere, in cambio de' Libri; perché dalle Immagini imparano molti misterii della nostra Santa Fede, e la vita di molti Santi” (p. 81).

particular en lo que procede a la elaboración de los conceptos vinculados al decoro de las imágenes, empezando por el padre Sigüenza⁵²⁵.

El conjunto de estos datos permite entender la sutileza de la construcción ideológica del *Dialogo* de Dolce, que se demuestra interesado en organizar, mediante unos testimonios ejemplares⁵²⁶, un sistema en el que la función en la sociedad de la pintura y de los pintores quede perfectamente ubicada y resulte a la vez clara e inteligible para los distintos estamentos de la sociedad. A fin de lograr dichos objetivos se hacía conveniente plantear al pintor la necesidad, para su propio provecho y también para el beneficio de su profesión, de conocer algo de letras o por lo menos entender sobre historia y poesía, además de

⁵²⁵ En tal sentido es suficiente comprobar la función que el *Diálogo* de Dolce desarrolla en la construcción del capítulo II del libro II del *Arte de la Pintura* de Pacheco. Un apartado en el que cobra protagonismo la traducción y el comentario de sendas consideraciones del veneciano, convirtiéndose en este caso Pacheco a ser, en palabras de Bassegoda, un mero “recopilador”. Sin embargo pero, en la perspectiva de nuestra investigación la actitud de Pacheco es interesante en cuanto manifiesta, através de ejemplos concretos, la profundidad de los mecanismos de recepción vinculados, através de Dolce, a la figura y a la obra de Tiziano. Es ejemplar en este sentido la repetición del juicio negativo sobre el decoro de la *Santa Margarita* que, pese a declararlo fruto de su opinión personal, Pacheco recupera directamente de Dolce e indirectamente del padre Sigüenza; cf. PACHECO 1649, pp. 291-306, part. pp. 294-299; además sobre el desarrollo del concepto de *decoro* en la pintura española entre los siglos XVI y XVII y sus deudas con la tradición italiana, véase MARTÍNEZ-BURGOS 1988, pp. 91-102; mientras que para las referencias del padre Sigüenza hacia la obra de Dolce véase capítulo 9.

⁵²⁶ La referencia a la Sixtina, que acabamos de citar, resulta ejemplar en este sentido. Porque en ella Dolce plantea sus consideraciones como una reflexión de alcance global, y en esto radica su importancia, sobre todo porque se trata de argumentos aparentemente descontextualizados con respecto al marco al que se refiere Dolce/Aretino. La Capilla Sixtina, como algunos otros lugares de culto, no eran un espacio abierto al culto público; sino el contrario, se trataba de una Capilla cuyo acceso estaba estrechamente regulado y reservado a unos pocos, que en su gran mayoría tenían capacidad para entender con suficiente claridad las alusiones y las metáforas de la pintura. La Capilla Sixtina no era -en síntesis- un lugar destinado a educar al pueblo inculto, al contrario allí se reunían los cultos, los sabios, aquellos que decidían el destino de la Iglesia Católica. Un espacio cuyas pinturas debían de inspirar y alimentar la fe de aquellos que las miraban entendiendo su sentido más profundo, como confirma el personaje de Aretino en otro párrafo del tratado: “Le immagini adunque de’ buoni e de’ virtuosi infiammano gli uomini, come dico io, alla virtù et alle opere buone”; DOLCE 1557, p. 162, un concepto perfectamente integrado en la teoría artística tridentina. En particular sobre el uso funcional de la pintura en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial véanse MULCHAY 1997, pp. 159-183, GONZÁLEZ GARCÍA 1997, pp. 185-201; SÁENZ DE MIERA 1997, pp. 105-133; SÁENZ DE MIERA 2001, pp. 205-211 y más adelante capítulos 8 y 9.

codearse con poetas y hombres sabios, según los ya citados modelos albertianos, convertidos a la definición de *gracia*, de Castiglione⁵²⁷.

Pese a la complejidad ideológica que acabamos de describir, el escrito de Dolce sigue siendo catalogado por una parte de la crítica -singularmente- como una contribución menor y cuya importancia principal reside exclusivamente en las referencias a la vida de Tiziano porque se mencionan sendos episodios de la misma⁵²⁸. La realidad que hemos podido comprobar ofrece una articulación bastante más compleja en la que las notas sobre la vida del pintor de Pieve di Cadore, resultan ser un elemento importante, aunque no el único. Dicho en otros términos, podemos considerar el *Dialogo* como un significativo reflejo de las aspiraciones de los pintores hacia la corte y hacia su propia integración cortesana, a la vez que se trata de un texto en el que se indica con precisión, aunque de manera sintética, una escala de valores por lo que respecta a la evaluación de los artistas y de sus obras. En este marco hay que leer e interpretar las continuas referencias dialécticas a los dos polos artísticos del momento, Rafael y Miguel Ángel. En el mismo contexto hay que situar las citas de pintores singulares que, si bien reducidas en extensión, se revelan determinantes para entender los criterios de formación de la escala de valores a la que acabamos de aludir⁵²⁹. Los comentarios que Dolce reserva a explicar obras concretas demuestran su interés para sintetizar, bajo diferentes puntos de vista, las capacidades y las peculiaridades individuales de cada artista. Así, a Andrea del Sarto se le recuerda por ser el pintor preferido de Francisco I de Francia⁵³⁰; a Antonio Pordenone, por su rapidez, por su gran capacidad en pintar escorzos y por la *terribilidad* de sus figuras⁵³¹; a Leonardo se le

⁵²⁷ Sólo por este camino el pintor podía alcanzar la perfección en la creación artística, dotándola de la gracia requerida por la sociedad cortesana que le rodeaba. Un concepto, el de *gracia*, que Dolce adquiere directamente de los antiguos, cómo demuestra através de los términos planteados por Fabrini, además es de esta forma que el sistema cortesano se apropia definitivamente de la pintura como uno de sus componentes integrados e integrantes. Los pintores deben de buscar que sus obras respondan perfectamente a unos cánones formales y semánticos que les permitan convertirlas en algo que incluya y difunda la *gracia*, es decir uno de los atributos principales y uno de los requerimientos propios del *perfecto cortesano*; DOLCE 1557, p. 170.

⁵²⁸ Lo refrendan las posturas reduccionistas defendidas por BARNABEI 1978, en part. pp. 332-337 y PINELLI 1991, p. 174-180.

⁵²⁹ DOLCE, 1557, pp. 198-200.

⁵³⁰ DOLCE, 1557, p. 200.

⁵³¹ DOLCE, 1557, p. 200.

incluye en esta lista por su celebrado ingenio y perpetua insatisfacción hacia el conocimiento. Se trata sólo de una referencias a algunos de los artistas más significativos porque también hay encontramos a Giorgione, Giulio Romano, Correggio, Parmigianino, Polidoro da Caravaggio, y a un personaje relativamente secundario como Sante Zago, recordado por su incondicional defensa del colorido de Rafael.

Así pues, el desenlace de este recorrido crítico a través de algunos de los maestros de la primera mitad del siglo XVI no podía tener más que una conclusión con nombre y apellido: Tiziano Vecellio. Además, una lectura atenta de las páginas dedicadas a Tiziano permiten descubrir cómo junto a las indicaciones biográficas se encuentran perfiladas con precisión las razones del juicio estético hacia su pintura. Tiziano representa la síntesis perfecta del conjunto de características distribuidas de manera diferente entre los otros pintores⁵³². Una de las razones para tan rotunda y perentoria afirmación se encuentra en la capacidad de Tiziano para colorear, definición ejemplar en la que se resume la multitud de sus méritos artísticos, los mismos con los que llegó a superar a todos sus contemporáneos, alcanzando y superando también a los antiguos⁵³³. Unas argumentaciones que ni siquiera el mismo Fabrini se atreve a poner en tela de juicio, convirtiendo su intervención en un eco de la crítica contemporánea y de sus efectos en la posterior, afirmando

⁵³² “Né è meraviglia, perciocché in costui solo veramente (e sia detto con pace degli altri pittori) si veggono raccolte a perfezzione tutte le parti eccellenti che si sono trovate divise in molti essendo che l’invenzione né di disegno niuno lo superò giammai”; DOLCE 1557, p. 200.

⁵³³ “Poi, di colorito non fu mai alcuno che a lui arrivasse. Anzi, a Tiziano solo si dee dar gloria del prefetto colorito, la quale o non ebbe alcun degli antichi, o, se l’ebbe, mancò a chi più a chi manco, in tutti i moderni; perciocché, come io dissi, egli cammina di pari con la natura, onde ogni sua figura è viva, si muove e le carni tremano”; DOLCE 1557, p. 200. Una perspectiva similar se encuentra en MARTÍNEZ 1675, pp. 155-156, quien utiliza, vinculándolos a Tiziano, términos como naturaleza y gracia, según el esquema ideológico de Dolce: “A alguno le parecerá que no queda lugar para nuestro gran Ticiano; no me quiero poner a más peligro, pero digo que le dio la naturaleza tal gracia, que no sé si fué más él que ella, o ella más que él; pues de envidia acabó con su vida, dejándola inmortalizada con decir «yo soy Ticiano» y sus obras «yo soy la flor del natural». Discurra el estudioso, que yo digo que para este modo de obrar es necesario natural ingenio, entendimiento, voluntad, diligencia, especulación, amor, trabajo, estudio y más estudio, gala y más gala”.

que: “Questo stesso io odo dire da tutti”⁵³⁴. Un enunciado clave a la hora de medir la repercusión de Tiziano en la literatura artística española⁵³⁵.

La secuencia con la que Dolce construye la vida de Tiziano sigue dos directrices fundamentales, por un lado la cronológica y, por otro lado, la utilización instrumental de algunas obras concretas con el fin de explicar el continuo desarrollo de su pintura. Entre estos dos ejes principales se encuentran algunas consideraciones que representan un significativo reflejo de la crítica contemporánea y se convierten en preciosas fuentes para nuestra investigación.

⁵³⁴ DOLCE 1557, p. 201; por ejemplo pocos años más tarde, en 1625, el cardenal Federico Borromeo, no dudaba en considerar a Tiziano como “anteposto a tutti gli altri per la fama conseguita nell’uso del colore e nell’aderenza del reale”; BORROMEIO 1625, pp. 12.

⁵³⁵ En este sentido es representativa la postura de Pacheco, quien no se limita a ensalzar la retórica del color de Tiziano, sino que llega a analizar los procesos compositivos correspondientes: “Tiziano, uno de los más excelentes coloridores que ha tenido Italia [...]. Así Ticiano, por mostrar con los colores la grandeza de su ingenio en la parte del cuerpo donde hiera la luz con mayor fuerza, solía mesclar un poco más de claro que no mostraba la luz, y allá donde estaba ofuscada, un poco más de oscuro, lo cual hace relevar mucho una figura; PACHECO 1649, pp. 416-417. Mengs atribuye al color la parte esencial de su evaluación de Tiziano, pormenorizando, también, sus meritos y técnicas: “Esto se entiende sin separarse jamas de la Imitación de la verdad: y así adquirió en sus obras el mas perfecto Gusto del Colorido; de manera que en esta parte es un verdadero modelo para la Imitación. Enfin, con la distinción de colores halló Ticiano las principales masas, como las había hallado Rafael con el Diseño, y Correggio con el Claroscuro”; MENGES 1780, p. 43. Un planteamiento que, en el caso de Ponz, llega a tener que recuperar la retórica del éfrasis para devolver al lector la excelencia de la técnica colorista de Tiziano: “Es tal en sus pinturas la excelencia de esta parte del Arte, que de ningún modo puede conocerse el artificio, pues todo parece una pura verdad. Era Ticiano sumamente facil en el manejo del pincel, pero sin negligencia; ante sus toques son dibuxados: al efecto, y fuerza de claro, y oscuros de sus cuadros no consiste en la obscuridad de las sombras, o en la claridad de las luces, sino en la disposición de los propios colores locales. Todas las referidas qualidades se pueden ver ejecutadas en el bellissimo Bacanas, cuyas figuras son del tamaño de la tercera parte del natural. Al presente se conserva esta pintura en un gabinete de la Prínecesa Nuestra Señora. Cada cosa en particular, y todas juntas son tan bellas en este quadro, que sería larga empresa el describirlo; solo puedo decir a Vmd que jamas paso por delante de él sin pararme, por la admiración que me causa aquella mujer dormida puesta en el primer plano, haciendome tanta novedad, como si jamas la hubiera observado. El colorido de esta figura es mas claro, que jamas usase el Ticiano: la degradación de las tintas tan maravillosas, que yo no he visto en este genero cosa mayor en el mundo: no se distingue sino paragonado con mucha atención unas con otras: cada una de por sí parece carne, y la infinita variedad de ellas está sujeta a la idea de un solo tono. En todas las figuras, u en cada una está diferenciada la tinta local de las carnes con mayor propiedad, y los paños son también de bellos colores. Pasando a lo accesorio, el celage de las nubes claras, los arboles verdes; varios y sombríos, el terreno cubierto de hierbecillas, y todo junto tiene brio, sin salir de la perfecta imitación de la naturaleza”; PONZ 1793 (Madrid), pp. 204-206.

En primer lugar cabe destacar la contestación de Dolce/Aretino a una pregunta de Fabrini, donde aprovecha la inconmensurable consideración que Carlos V reservó a Tiziano para exaltar el compromiso artístico del pintor hacia su profesión. Circunstancia que le permitió lograr una mayor reputación que cualquier otro pintor, por la calidad de las obras y por los honores y premios recibidos, ampliando el abanico de sus mecenas a los personajes más destacados de la época⁵³⁶. Además, para nuestras investigaciones tenemos que considerar aún más notable dicha referencia, por tener una relación directa con la figura del César, motor primero y eje fundamental de las posteriores relaciones de mecenazgo de Tiziano. En este contexto parece relativamente lógico que en el párrafo siguiente se subraye la importancia de la retratística de Tiziano, género por el que recordamos entró en “las gracias” del emperador. Dolce no duda en resaltar cómo todo monarca, papa o personaje importante quisiera tener un retrato pintado por el cadorino⁵³⁷. Volviendo a su criterio de juicio, Dolce considera que debe interrumpir sus alabanzas hacia Tiziano por la amistad que les vincula a ambos; sin embargo no deja de exaltar el conjunto de calidades que podemos definir como *extra artísticas* del pintor y que –obviamente– se ofrecen casi como una paráfrasis de las de un *perfecto cortesano*. Tiziano es ejemplo de modestia y se relaciona con todos los que lo merecen, tiene habilidad en la palabra y en el juego, muestra costumbres amables, algo que enamora a quienes le conocen⁵³⁸. En otras palabras, Tiziano encarna la figura del

⁵³⁶ A la luz de la vinculación entre el mundo cultural cortesano y los criterios de afirmación del arte de la pintura, que hemos comprobado anteriormente en repetidas ocasiones, no cabe duda de que este tipo de consideración otorga a Tiziano un papel protagonista en aquel proceso de integración. Uno de los méritos absolutos del pintor de Pieve, viene individualizado por Dolce en su capacidad de elegir a sus patronos y a su público, de tal manera que éstos entendieran su maestría, aumentando simétricamente la reputación reservada a la Pintura como arte: “Certo Fabrini, che si può dire verissimamente che non fu giamai alcuno che più di Tiziano desse riputazione alla pittura ; perciòchè, conoscendolo egli il valor suo, ha sempre tenue in grandissimo pregio le sue pitture, non si curando di dipingere se non a grandi uomini et a persone che con degni premi le potessero riconoscere”; DOLCE 1557, p. 205.

⁵³⁷ Esta postura de Dolce reafirma la importancia de la perspectiva de enfoque cortesano atribuida a Tiziano por Vasari y de la que hemos tratado anteriormente.

⁵³⁸ “Certo Fabrini, che si può dire verissimamente che non fu giamai alcuno che più di Tiziano desse riputazione alla pittura ; perciòchè, conoscendolo egli il valor suo, ha sempre tenue in grandissimo pregio le sue pitture, non si curando di dipingere se non a grandi uomini et a persone che con degni premi le potessero riconoscere” “Prima è modestísimo, né tassa mai alcun pittore, e ragiona volentieri onoratamente di ciascuno che merita. Dipoi è bellissimo parlatore, d’ingegno e di giudizio perfettissimo in tutte le cose, di piacevole e

perfecto pintor cortesano, destinada a convertirse en prototipo inmortal. Un conjunto de consideraciones que Dolce vuelve a plantear, aunque de una manera más sintética en su celebre descripción ecfrástica de la *Venus y Adonis* que se encuentra recogida en una carta a Alessandro Contarini⁵³⁹. En ella encontramos repetida la misma secuencia de tópicos basados en la vinculación entre su *divino* autor y el mecenas, el rey de Inglaterra⁵⁴⁰ en este caso concreto; llevada al cabo, sin embargo, con habilidad retórica a través de la comparación sistemática del lienzo de Tiziano con la antigüedad clásica, tanto en lo que se refiere a obras concretas como en lo que corresponde a sus reflejos literarios y, sobre todo, en lo que alude a su capacidad de representar y provocar reacciones y sentimientos; un requisito tan extraordinario que lleva a Dolce a utilizar el término *divino* para el cuadro y ya no sólo para su autor. Es interesante destacar que, ya en este contexto retórico tan temprano, Dolce utiliza para definir una parte del paisaje la palabra *macchia* (mancha), un término que se convertirá en referencia esencial para definir -por parte de la crítica española- el último estilo de Tiziano y también una parte importante de la producción artística entre los siglos XVI y XVII. Sin embargo, para entender las razones de dicho éxito es necesario analizar de forma pormenorizada toda la última parte de la écfrasis de Dolce, porque en ella la palabra *mancha*, se repite en dos ocasiones: la primera para definir los tremendos efectos producidos por la verosimilitud de la célebre *Venus Cnidia* en un desaventurado joven,

dolce natura, affabile e pieno di gentilissimi costumi; e chi gli parla una volta, è forza che se ne innamori per sempre”; DOLCE 1557, p. 206.

⁵³⁹ El texto en ROSKILL 2000, pp. 212-217, quien también se detiene sobre la posible cronología de la carta que fecha entre 1554 y comienzos de 1555 (pp. 35-36). Hay que recordar que la primera edición de la *Trasformazioni*, es decir de la traducción vulgarizada de las *Metamorfosis* de Ovidio es prácticamente del mismo año, y sobre todo que el argumento del *Venus y Adonis* era particularmente familiar a Dolce, porque, ya en 1545, había compuesto las *Stanze di M. Lodovico Dolce nella Favola d'Adone*; cf. DOLCE 1545, fol. 42v-57r. Un tema literario e iconográfico de estricta actualidad como demuestra el interés de otro de los protagonistas de la vida cultural entre Venecia y España, Diego Hurtado de Mendoza, quien, por su parte, compuso otra versión poética del mismo episodio; cf. ROSES 1998, pp. 123-147. Quedan, y evidentemente no es tarea de nuestro trabajo, por investigar las posibles relaciones entre estas dos composiciones.

⁵⁴⁰ Una definición precisa de la condición de Felipe en este momento histórico, que, además viene recogida por Tiziano su carta a Giovanni Benavides de septiembre de 1554 y también por el encabezamiento de aquella dirigida al propio Felipe; respectivamente FABBRO 1989, n.º133, pp. 169-179; CLOULAS 1967, p. 227, nota 2 (la cita por la edición de BOTTARITICOZZI, t. II, pp. 27-28).

según un conocido tópico de la antigüedad⁵⁴¹; la segunda, para elogiar lo natural de un detalle del paisaje ticianesco. La compleja retórica del discurso de Dolce no deja espacio a casualidades en la semántica de su construcción y en la ideología de la que pretenden ser su manifestación visible: la interpretación de aquel tópico clásico, era un instrumento formidable para describir la eficacia naturalista, hasta el punto de poderse interpretar en clave positiva, espurgándolo necesariamente de la locura de los idólatras paganos⁵⁴². En tal sentido resulta reveladora la primera parte de la versión del mismo episodio en la interpretación del Pseudo-Luciano⁵⁴³, quien se detiene con precisión en los detalles naturales del mismo, hasta el punto de expresar admiración hacia el naturalismo de Praxíteles y la eficacia de sus recursos artísticos. Una postura que recuperaron casi al mismo tiempo Anton Francesco Doni y, evidentemente, Dolce. El primero, en su *Disegno* afirma sin miedo alguno la carnalidad de la *Aurora* de Miguel Ángel⁵⁴⁴; el segundo, en su écfrasis del *Venus y Adonis*, considera a la diosa del amor hecha de una *carne* tan verdadera que el tópico se había quedado insuficiente para describir unos efectos tales que la convertían en la representación de la “istessa beltà”⁵⁴⁵. Una belleza que, también, se encontraba encarnada por el paisaje de aquella pintura, que Dolce no duda en describir tan eficazmente representado por medio de aquellas manchas novedosas en el estilo de Tiziano, una manchas, que de forma similar a las descritas por el Pseudo-Luciano, servían para trasladar a la pintura el contraste entre lo pulido del estilo formal de los protagonistas de la escena del

⁵⁴¹ Sobre estas cuestiones véase las intervenciones de CROPPER 1995, en part. p. 188; JACOBS 2000, part. p. 52 y p. 61-62; GONZÁLEZ GARCÍA 2006, pp. 131-151, part. pp. 132-148.

⁵⁴² Pino es quien considera los efectos de la *Venus Cnidia* una forma de enloquecimiento; cf. PINO 1548, p. 129.

⁵⁴³ “y cuando ya estábamos cansados de admirarla, advertimos una señal en uno de sus muslos, como una mancha en un vestido. Su fealdad destacaba de la brillantez del mármol en toda la superficie. Por mi parte, tratando de encontrar la verdad como una explicación convincente, pensé que era un defecto natural del mármol... en esto sentí admiración por Praxíteles, porque había disimulado el defecto del material en las partes que menos podían examinarse”; LUCIANO 1990, pp. 125-129.

⁵⁴⁴ En estos términos las citas del diálogo de Doni: Pintor: “Io ho ben letto in Luciano che un giovane si innamorò della Dea Venere, et una notte s’ascose nel tempio, et tratto dalla sua stolitica et dal inganno del Diavolo, usò con quella statua: o che bestialità”. Escultor: “Se tu havessi veduto l’Aurora di MichelAgnolo, la quale non ha il diavolo dentro come gl’antichi Idoli, forse che tu saresti entrato in un maggiore stimolo di carnalità che non fece quel giovane”; cf. DONI 1549, p. 11.

⁵⁴⁵ ROSKILL 2000, p. 216.

primer plano y la necesaria esencialidad de lo que ocupa el paisaje, donde “il vero non è tanto vero” y las manchas lejanas se empezaban a convertir en el recurso formal que tanta repercusión tuvo en la pintura española y en su recepción de Tiziano.

3.9 AUTOGRAFÍA E IDENTIDAD: UNA ESTRATEGIA DE PROYECCIÓN LITERARIA

“Que son como de vuestra mano”, es en éstos términos como el príncipe Felipe, con motivo de uno de sus primeros comentarios sobre la calidad de un cuadro de Tiziano que acababa de recibir en 1552⁵⁴⁶, deja constancia escrita de su aprecio hacia la pintura del artista, y, sobre todo, manifiesta de una forma absolutamente clara cómo dicha consideración estaba vinculada a la condición de originalidad de la obra. Por originalidad, evidentemente, Felipe entendía la absoluta correspondencia entre la autografía ideológica y material de la pintura, según el esquema que ya concretamos en los comentarios que Vasari atribuía a Carlos V. Se trata de un concepto, que, a parte de encontrarse asimilado por los diferentes mecenas de Tiziano, como demuestra el caso del heredero del César, fue promocionado por el propio pintor a través de algunas de sus actuaciones materiales (como comprobaremos con sendos ejemplos), y sobre todo fue refrendado por el conjunto de la literatura artística en las que se incluye la biografía del pintor de Pieve di Cadore. Esta circunstancia nos permite intentar reconstruir -en la medida de lo posible- la actitud, o mejor dicho la estrategia ideológica promocionada por el propio Tiziano a fin de defender en términos de recepción literaria la autografía de sus pinturas y la exclusividad de sus relaciones de mecenazgo.

El primer concepto que hay que aclarar representa, de hecho, una de las características más significativas entre las que califican el conjunto de la correspondencia y de los documentos relacionados con Tiziano. Se trata de su constante cuidado en no mencionar directamente o aludir indirectamente a otros pintores que pudieran representar una alternativa a la autografía de su *mano*. Tiziano comprendió muy pronto que la forma y el contenido de una creación artística debían de proceder de una manera homogénea y coherente, y sobre todo que, en un sistema cultural como el de las cortes en la que él mismo querría tener presencia y representación, resultaba algo contraproducente o hasta inadmisibles

⁵⁴⁶ “Amado y fiel nuestro, vuestra carta del XI de octubre nos embió el embajador Francisco de Vargas y los dos quadros que vos le disteis nos truxó el Obispo de Segovia, que son cosa de vuestra mano...”: esta formula, repetida con una ligera variante (un simple cambio en la adecuación de la forma *de vostra* a *de su mano*), se encuentra en las dos cartas firmadas a la vez por el príncipe Felipe y dirigidas respectivamente a Tiziano Vecellio y al embajador Vargas en el diciembre de 1552 en MANCINI 1998 n.º 95-96, pp. 216-217.

admitir que pinturas de primera categoría, o en algunos casos, verdaderas obras maestras, además de su firma autógrafa, pudieran aludir, de cualquier manera, a una participación de otro pintor. En el caso de los monarcas de la Casa de Austria o en el del duque de Mantua, Federico Gonzaga, y de los cuadros a ellos dirigidos, dicha concepción de las relaciones cortesanas propugnada por el pintor, se materializó en numerosas ocasiones y contextos diferentes. Además, los intereses del pintor venían determinados por razones de naturaleza profesional y económica, de tal manera que, salvaguardar la autografía de la pintura de cualquier intromisión ajena, equivalía a proteger el mercado cortesano (suyo propio) de eventuales intromisiones. Una intervención, aunque limitada a un simple retoque, hubiera representado, por distintas razones, un doble salto de calidad por parte del “pintor ajeno”, amplificando su prestigio y otorgándole la posibilidad de *tocar* las profundidades más secretas de la creación artística. Tiziano no lo hubiera querido y nunca lo permitió, ni siquiera en el marco controlado y controlador de su propio taller, donde el anonimato de sus colaboradores, correspondía a un instrumento absoluto de seguridad y garantía⁵⁴⁷. En un aparente contraste, que, sin embargo, confirma nuestro planteamiento, las primeras fuentes relacionadas con la biografía de Tiziano no escatiman detalles en recordar que en su juventud fue el mismo pintor de Pieve di Cadore, quien se introdujo habilidosamente, pero no con sigilo, en las autografías de sendas pinturas de Giovanni Bellini y de Giorgione. Una circunstancia tan trascendente que, aún hoy en día, resulta extremadamente complejo medir estas intervenciones en términos críticos, hasta el punto de que siquiera se ha logrado una solución definitiva al respecto⁵⁴⁸. Se trata, en resumen, de problemas de enorme envergadura que llegan a poner en tela de juicio los niveles de autografía de algunas obras maestras.

De esta problemática quedan reflejos ya en las referencias que Marcantonio Michiel recoge en 1525. En particular nos interesa recuperar la descripción de los cuadros de la colección de Girolamo Marcello, donde Michiel menciona la *Venus de Dresde*, intentando definir de una forma clara las partes cuya autoría correspondía a cada pintor: a

⁵⁴⁷ Sobre este tema específico véase DAL POZZOLO 2006, pp. 53-98.

⁵⁴⁸ La historiografía artística que sigue líneas de investigación que se inclinan hacia un estudio exclusivamente formal del análisis de las pinturas, relegando las cuestiones de coherencia entre contenidos y contextos a un plano secundario, no ha logrado, de hecho, ofrecer una respuesta plausible. Nos referimos, por ejemplo, al planteamiento neoformalista del reciente volumen de Joannides, donde se plantean atribuciones al *joven* Tiziano que merecerían una profundización relativa a contextos culturales, estéticos, políticos y económicos; cf. JOANNIDES 2001.

Giorgione la *Venus* y a Tiziano el paisaje⁵⁴⁹. Una solución que retomó en 1648, Carlo Ridolfi utilizando una formula parecida⁵⁵⁰. Unos mecanismos de representación histórica similares se encuentran en los ecos literarios relacionados con la descripción y determinación de la autoría del *Festín de los Dioses* de la National Gallery de Washington, una de las obras capitales para entender el complejo sistema alegórico del “Camerino d’Alabastro” de Ferrara⁵⁵¹. En la carta que Annibale Roncaglia dedicó a la descripción de las obras de arte sustraídas del “Camerino”, el *Festín de los Dioses* se describe como una obra de Bellini y se atribuye a Tiziano la terminación del paisaje⁵⁵². Al mismo cuadro se refirió también Ridolfi, aludiendo a su autoría de una manera bastante diferente según se lean la *biografía* de Giovanni Bellini o la de Tiziano. Así, en el marco de la vida del patriarca de la pintura veneciana de la primera quincena del siglo XVI, el papel de Tiziano resulta ser absolutamente marginal, limitándose a registrar como suya la introducción del paisaje del fondo, repitiendo, pues, lo ya planteado por Roncaglia⁵⁵³. Por el contrario en la biografía del cadorino asistimos a una transformación radical de la estructura del relato porque el protagonismo de Tiziano disminuye en términos absolutos la importancia de Giovanni Bellini, produciendo un verdadero salto semántico en el relato de Ridolfi⁵⁵⁴. No se trata de unos episodios aislados sino del producto de una forma extremadamente estructurada de representar la imagen literaria del pintor, como demuestran otros muchos casos, entre los que, sin duda, podemos incluir partes importantes de la biografía vasariana de Tiziano.

⁵⁴⁹ “La tela della venere nuda, che dorme in un paese, con cupidine, fu de mano de Zorzo de Castelfranco; ma lo paese e cupidine furono finiti da Tiziano”; MORELLI 1800, p. 66.

⁵⁵⁰ “Una deliciosa Venere ignuda dormiente è in casa Marcella, & à piedi è cupido con un augellino in mano che fu terminato da Titiano”; RIDOLFI 1648, I, p. 102.

⁵⁵¹ En lo que se refiere al *Camerino d’alabastro* y a las intervenciones del joven Tiziano en las pinturas de Giovanni Bellini nos interesa mencionar las contribuciones de Cf. WIND 1948; BATTISTI 1954, pp. 191-216; WALKER 1956; GOULD 1969; HOPE 1971, p. 641-650, 712-721; FEHL 1980, pp. 139-147; BULL, 1987, pp. 9-16; GOODGAL 1987, pp. 17-23; HOPE 1987, pp. 25-42; MAREK 1987, pp. 67-72; ROSAND 1990, pp. 61-105; BROWN 1993, pp. 289-299.

⁵⁵² “Un altro quadro di quadro di mano di Giovanni Bellini Veneto dove era dipinto un puttino che tira il vino da una mastellina; ed un paese fatto da Tiziano”; VENTURI 1882, p. 113, n^o I.

⁵⁵³ “Finalmente nell’ultimo degli anni suoi [Giovanni Bellini] diede principio ad una invention per Alfonso I. Duca di Ferrara, ove entravano molte donne Baccianti intorno ad un tino di vino vermiglio, con Sileno ubriaco su l’Asino e fanciulli intorno, alla quale non diede fine per morte seguita, da Tiziano fù aggiunto per compimento un vago paese”; RIDOLFI 1648, p. 74.

⁵⁵⁴ “Andato poscia alla Corte d’Alfonso I, Duca di Ferrara, diede compimento ad un Bacchanale lasciato imperfetto da Gio: Bellino (come nella vita di quello dicemmo), à cui aggiunse un delizioso paese; e per compimento del Camerino, ove si doveva riporre, fece due quadri di pari grandezza, continenti li trionfi di Baccho & uno degli amori in tale forma dispiegati”; RIDOLFI 1648, p. 158.

Ya desde las primeras líneas dedicadas al pintor de Pieve di Cadore, el artista y escritor aretino había ofrecido algunas claves interesantes de interpretación de su actitud hacia Giovanni Bellini y Giorgione y, como es costumbre en los escritos de Vasari, entre las líneas del relato biográfico se disimulan el juicio moral y una evaluación clara de la manera estética⁵⁵⁵. Pormenorizando, además, su narración por medio de ejemplos concretos como el relacionado con la realización del *Ritratto Barbarigo*, obra en la que la competencia de Tiziano hacia Giorgione se manifestó por medio de unas características formales tan similares a las del amigo de Castelfranco que llegaron a poner en tela de juicio la autografía entre uno y otro pintor hasta el punto de que, según Vasari, sólo la presencia de la firma podía disipar las dudas⁵⁵⁶. Que una pintura de Giorgione se atribuyera a Tiziano, es decir la última referencia de Vasari que hemos tenido en consideración, no fue algo aislado o episódico, sino parte integrante del proceso de estabilización y difusión de la figura pública del segundo, hasta convertirse en un verdadero *topos* literario, encontrando espacio en prácticamente todas sus biografías antiguas y hasta en las modernas. Sin embargo, la importancia de la relación entre Tiziano y Giorgione se manifiesta aun más claramente cuando, además de evaluar correctamente sus vinculaciones estilísticas, se presta la necesaria atención hacia el conjunto de aspectos literarios convertidos en parte integrante de la misma. En este sentido, quizá, haya que empezar a diferenciar la realidad de los hechos históricos de su correspondiente representación literaria para entender en profundidad la importancia de cada uno. Por ejemplo, cuando Vasari al referir las circunstancias del enfrentamiento entre Giorgione y Tiziano con ocasión de las reacciones provocadas por la presentación de los frescos del “Fondaco dei Tedeschi”, interpreta el episodio como algo determinante para el alejamiento entre los dos “amigos”. Debemos entender que en sus palabras se alude, por un lado a una realidad histórica y por otro se reproduce el tópico literario del discípulo que, gracias a su arte, supera al maestro⁵⁵⁷, con la correspondiente virulenta

⁵⁵⁵ “Tiziano, dunque, veduto il fare e la maniera di Giorgione, lasciò la maniera di Giambellino, anchor che vi avesse molto tempo costumato, e si accostò a quella, così bene imitando in brive tempo le cose di lui, che furono le sue pitture scambiate e credute per opere di Giorgione” en VASARI 1568, t. II, p. 806, sobre la adecuación de este relato a las opiniones de Vasari en materia de crítica artística cf. LE MOLLÉ 1988a, pp. 167-176.

⁵⁵⁶ Cf. “Insomma fu tenuto sì ben fatto e con tanta diligenza, che se Tiziano non vi avesse scritto in ombra il suo nome sarebbe stato tenuto per opera di Giorgione”; en VASARI 1568, t. II, p. 806.

⁵⁵⁷ Un caso ejemplar para entender la ambivalencia y a la vez la importancia de este topico la encontramos en Francisco Pacheco, quien no duda en utilizarlo en un sentido positivo, apreciando las ventajas de reciprocidad de la relación discípulo/maestro y tornándola, además, en su propia ventaja. Lo demuestra el párrafo en que describe su vinculación

reacción del primero al verse desplazado⁵⁵⁸. No obstante, la acción de Tiziano para apoderarse de la herencia de otros artistas tuvo tanta trascendencia que no sólo la encontramos refrendada por las palabras de Vasari en relación con Giorgione, sino que, también a propósito de Giovanni Bellini y del ya citado *Festín de los Dioses*, el mismo autor de las *Vidas* se hizo eco de la importancia que la intervención de Tiziano representó para el pintor en términos de afirmación profesional en la corte de Alfonso I de Este⁵⁵⁹. Tiziano supo comprender que la oportunidad de intervenir en la terminación de aquella pintura -y/o en su eventual restauración- representaba una ocasión única de éxito. Un instrumento clave para vincular su nombre al de Giovanni Bellini y para acceder a la corte de Alfonso y lograr el encargo de otros tres cuadros, convirtiéndose así en el protagonista absoluto de uno de los ciclos mitológicos más relevantes de la primera mitad del siglo XVI⁵⁶⁰.

artístico/profesional con Velázquez. Allí encontramos escogidas, con una clara función ejemplar, las figuras emblemáticas de Leonardo y Rafael (*sic*) y, sobretudo de Giorgione e Tiziano. En el caso de esto últimos dos, es relevante señalar la importancia historiográfica de su presencia en términos de evaluación de la condición tópica de todo aquello que rodeaba Tiziano en el mundo español del Siglo de Oro. Dicho en otros términos, si en la actualidad, después de por lo menos tres siglos de historiografía sobre y alrededor del mundo de Velázquez, nos no parece en absoluto raro que se compare, aunque indirectamente, el sevillano con Rafael o con Tiziano, sin embargo hay que preguntarse que efecto produjo ver el nombre de Francisco Pacheco al mismo nivel del de Giorgione y de Leonardo en su momento: ninguno. Puede que parezca una respuesta banal, sin embargo no lo es. Nadie se fijó -o se fija- en la importancia del maestro presuntamente superado por Velázquez, incluyendo el propio Pacheco, porque la finalidad de su escrito era otra, la de poner a su yerno a la misma altura de aquellos grandes pintores cortesanos y no la de medir su habilidad en el restringido mundo de la corte española, a la que sin embargo aquella misma comparación iba dirigida. De esta manera se sufragaba la aquella equivalencia -a la que acabamos de aludir- entre la calidad de los discípulos y la fama de los maestros: “No tengo por mengua aventajarse el discípulo al maestro (habiendo dicho la VERDAD que no es menor), ni perdió Leonardo da Vinci en tener a Rafael por discípulo, ni Jorge de Castelfranco a Tiziano, ni Platón a Aristóteles, pues no le quitó el nombre de Divino. Esto no se escribe no tanto por alabar al sugeto presente (que tendrá otro lugar), cuanto por la grandeza de la arte de la pintura, y mucho más por reconocimiento y reverencia, de la Católica Majestad de nuestro gran monarca Felipe IV, a quien el cielo guarde infinitos años; pues de su mano liberal ha recibido y recibe tantos favores”; cf. PACHECO 1649, pp. 202-203

⁵⁵⁸ El relato de Vasari es contundente y sintético: “E da indi in poi non volle che mai più Tiziano praticasse o fusse amico suo” en VASARI 1568, t. II, p. 807.

⁵⁵⁹ “La quale opera non avendo potuta finire del tutto, per essere vecchio, fu mandato per Tiziano, come più eccellente di tutti gli altri, acio che la finisse, onde essendo *disidiroso d’acquistare e farsi conoscere*, fece con molta diligenza due istorie che mancavano al detto camerino”; VASARI 1568, t. II, p. 808.

⁵⁶⁰ Para entender la importancia de los cuadros de Tiziano para el *Camerino d’Alabastro* es necesario tener en cuenta por ejemplo, las reacciones a su traslado a España en el siglo XVII. En particular destacamos que, en el marco de la función cortesana de la pintura tizianesca, los apartados dedicados a relatar las motivaciones de la entrega por parte de cardenal Ludovisi de la *Bacanal* y de la *Ofrenda a Venus*, se convierten en una exaltación -casi sin

precedentes- del papel desarrollado por aquellas pinturas en el sistema de relaciones entre el noble romano y el mundo español. Boschini explica con todo lujo de detalles tanto las intenciones del cardenal Ludovisi, como la expectación y las consecuencias que ocasionó un regalo de tanta importancia. El problema principal del cardenal romano era encontrar un objeto que demostrara su devoción y que a la vez llegara a la altura de su destinatario. Además de estos versos, en los que siguen se exalta la liberalidad del cardenal, se resalta la congruencia de su regalo y sobre todo la importancia que la suprema calidad de las pinturas otorgaba al destinatario de las mismas. Contemporáneamente Boschini refleja la consideración que se le otorgó a aquellas pinturas hasta el punto de reputarlas de forma unánime como maravillosas y ejemplo único de la manera con la que había que plasmar a los dioses de la antigüedad por medio de las artes y de los pinceles en concreto. Pues, a través de los colores y de las figuras pintadas por Tiziano el semblante de aquellas divinidades se correspondía a un ejercicio de tanta calidad que alcanzaba la transformación figurativa de la naturaleza por medio del artificio de la pintura. Al mismo tiempo, los versos de Boschini adjudican extraordinaria importancia a la descripción de las consecuencias históricas de la llegada a España de las dos pinturas, pormenorizando tanto en lo que se refiere a la recepción de los cuadros por parte de Felipe IV y de los miembros de su corte, como por las que fueron las recompensas que el monarca español otorgó a los personajes involucrados en su traslado hacia Madrid. Unas referencias que nos demuestran la profundidad y la calidad de las relaciones de Boschini con el mundo español que frecuentó el mercado artístico veneciano de la mitad del siglo XVII y al mismo tiempo confirman la validez del autor veneciano como fuente histórica. La primera referencia, donde se entremezclan las consideraciones relacionadas con la importancia de las pinturas y las vinculadas a su recepción, tiene como protagonista al entonces virrey de Nápoles, el marqués de Monterrey, quién, no sólo no resistió la tentación de abrir las cajas para contemplar su precioso contenido, sino que se atrevió a una exposición pública de los mismos ante los principales exponentes de la corte virreinal napolitana, entre los que se contaba el pintor Domenichino. El artista, en palabras de Boschini, expresa su pena por el acontecimiento llegando a definirse discípulo de Tiziano, algo que, de forma inmediata, se convierte en instrumento para sufragar la tesis favorable a la importancia de Tiziano en el horizonte de la pintura del siglo XVII. En lo que se refiere a la llegada a España de ambas pinturas el relato de Boschini demuestra cómo la literatura pueda convertir en verosímil la narración de acontecimientos en los que la realidad se entremezcla con tópicos retóricos, que, sin embargo, se ocultan bajo la alusión a los propios hechos reales. Los cuadros fueron expuestos y de forma inmediata la naturalidad de sus figuras otorga al monarca español la oportunidad de *sorprender* a los miembros más destacados de su corte (quei gran Cavalieri). Boschini relata la experiencia visual con palabras como *mirar*, *contemplar*, *observar*, *gozar*, subraya que todas estas acciones se producían tanto de cerca como de lejos, y llega al punto de mencionar directamente al “engaño” de aquellas sensuales imágenes que parecían tener tanto relieve, que al intentar tocarlas la esperanza era la de acariciar las carnes firmes de las mujeres allí representadas. De esta manera acabamos de encontrarnos con una de las descripciones que deja a lado el écfasis de la pintura para detenerse en el relato exfrástico de la experiencia estética por parte de los que la contemplaban, algo de mucho interés sobre todo cuando ha sido posible comprobar su vinculación con tópicos como lo de la materialización de las imágenes (PLINIO EL VIEJO XXXVI, 64-65) o la amalgamotofilia. Cf. BOSCHINI 1660, pp. 168-171; los datos de pasaje

El recorrido de los escritos sobre la representación literaria de la participación de Tiziano en la terminación de los cuadros de otros pintores puede interpretarse en paralelo a la estrategia llevada a cabo en su correspondencia epistolar, donde pone de manifiesto la actitud del pintor de defender en cada momento la integridad de la autografía de sus obras y, se demuestra el cuidado que tiene en utilizar sus cartas como una “herramienta pública”, manipulándolas con cuidado, llegando a matizar toda alusión y referencia a otro artista. Nos referimos en concreto a aquellos episodios que, trasladados a la literatura artística en términos de publicidad y difusión, hubieran convertido la participación de otros artistas en sus pinturas en un hecho consumado y en un peligroso instrumento de competencia. De hecho, los que aparecen citados con nombre y apellido, fuera y dentro del taller, resultan ser un número extraordinariamente limitado y siempre en situaciones concretas y particulares como en los casos de Giovanni Bellini⁵⁶¹, Pietro Perugino⁵⁶² y, finalmente Giulio Romano⁵⁶³. En todos estos casos el interés de Tiziano era vincularse a los protagonistas de la vida artística y social de la época en términos de asimilación profesional y, sobre todo, en lo relacionado con su presencia cortesana y con las correspondientes prebendas materiales. A este marco estratégico de conservación de la

por la colección Ludovisi en GARAS 1967, p. 343, mientras que sobre su ingreso en la colección de Felipe IV véase CHECA 2004, pp. 193-212.

⁵⁶¹ El primero de ellos no es otro que el propio Giovanni Bellini, cuyo nombre aparece en las peticiones con las que Tiziano reclamaba para sí mismo la atribución de la “*Senseria del Sale*” en 1513 y 1514. Parece evidente que en este marco, el primero en demostrar un interés significativo por citar a Bellini sea el mismo Tiziano, que de esta manera se iba acreditando como su sucesor oficial, a la vez que notamos el primer rasgo de la controvertida estrategia del anonimato para sus propios colaboradores que vienen definidos como simplemente como *do Zoveni* Tiziano al Consejo de los Diez, 31 mayo 1513; FABBRO 1989, nº 1, pp. 5-7; Tiziano al Consejo de los Diez, 28 noviembre 1514; FABBRO 1989, nº 2, pp. 8-9.

⁵⁶² En una carta dirigida al Dogo de Venecia en 1516 encontramos la celebre alusión de Tiziano a Perugino y a los lienzos para la “Sala del Maggior Consiglio” que el propio pintor afirmaba estar dispuesto a realizar por un precio inferior al que se le había prometido en su momento al artista de Umbría. Sin embargo, a parte de la postura estratégica de Tiziano para lograr definitivamente la atribución de la “*Senseria del Sale*”, podemos constatar como la referencia a Perugino representa una forma de acercarse a uno de los maestros más celebrados en el marco cortesano del siglo XV, cf. Tiziano al Dogo de Venecia, 18 gennaio 1517 en FABBRO 1989, nº 3, pp. 10-11.

⁵⁶³ Para encontrar citado a otro artista en una carta de Tiziano, debemos de esperar más de una década y llegar hasta junio de 1527, cuando el pintor dirigió su primera misiva al marqués de Mantua. En ella, con la finalidad de ensalzar el mecenazgo de Federico Gonzaga hacia la pintura y a la vez captar su atención, se alude la relación que el marqués tuvo con Giulio Romano al que concedió muchas honras. Sin embargo, a parte del uso instrumental de la vinculación entre el *príncipe* Gonzaga y su artista de corte preferido, la carta representa el primer reflejo documental de la presencia veneciana de Aretino y de su capacidad de influir en los medios de representación pública de Tiziano, como ya hemos argumentado anteriormente. Cf. Tiziano a Federico Gonzaga, 22 junio 1527 en BODART 1998, nº 13, p. 194.

autografía de las obras de arte respecto a la identidad de su autor, debemos atribuir el absoluto anonimato que Tiziano reservó para los pintores activos en su taller durante casi cincuenta años. La ausencia de una equivalencia documental entre los nombres de los pintores del taller y la intervención de cada uno de ellos en las obras del maestro no podemos imputarla a un descuido o a la casualidad, sino que debemos interpretarla como parte de la estrategia del propio Tiziano para conservar la autografía absoluta de sus cuadros. En el contexto del taller las identidades se disolvían en alusiones genéricas cuya finalidad última era la de resaltar la figura central del maestro⁵⁶⁴. Nos parecen coherentes con el planteamiento que acabamos de describir, la estrategias adoptadas por Tiziano en relación con su correspondencia. En ella se cuida con sumo esmero toda alusión a las cuestiones relacionadas con la autografía de sus pinturas, hasta en aquellas de una aparente importancia secundaria, como son las intervenciones de *restauración* en algunos de sus cuadros. En tal sentido, merece la pena destacar los episodios vinculados a los contextos específicos de la correspondencia con los monarcas de la casa de Austria. En ella la atención a las cuestiones de la autografía adquiere una función ejemplar por forma de entender la relación de mecenazgo por parte de Tiziano y de su representación tópica. Por ejemplo en 1567⁵⁶⁵ y ante la necesidad de citar a un colaborador, Tiziano recurrió a una larga perífrasis para no llegar a nombrarlo. Nos referimos claramente a aquel “un’altro molto valente giovane mio discepolo” que Lionello Puppi propuso identificar con Domenico Theothocopulos y que, quizás, pueda ser Giovanni Maria Verdizzotti⁵⁶⁶. Mostrando de esta manera que, incluso en el marco de su propio taller, la aplicación de los mecanismos de control sobre la autografía de los cuadros eran estrictos y eficaces. No se trata de un episodio aislado o esporádico en la correspondencia destinada a Felipe II, todo lo contrario, quizás debido a múltiples y difentes razones, como el paso del tiempo y la progresiva afirmación de la figura de Tiziano en términos de recepción europea, los criterios de vigilancia sobre las referencias a la actividad de otros artistas resultaron ser cada vez más exclusivos. Los únicos nombres que aparecen en ella son, de hecho, los de Orazio Vecellio, de Leone Leoni y de Alonso Sánchez Coello y cada uno de ellos viene citado por unas razones muy precisas y perfectamente coherentes con una lectura

⁵⁶⁴ Las cuestiones relacionadas con la estructura y desarrollo del taller de Tiziano se encuentran en VALCANOVER-FABBRO 1951; HEINEMANN 1980, pp. 433-440; ROY FISCHER 1977; MANCINI 1998, pp. 119-125; TAGLIAFERRO 2006, pp. 16-52; MARTIN 2006, pp. 99-108; MANCINI 2006, pp. 109-121.

⁵⁶⁵ Así consta mencionado en la carta de Tiziano a Felipe II del diciembre de 1567; cf. MANCINI 1998, n.º 224, p.p. 343-344.

⁵⁶⁶ Cf. PUPPI 1999, pp. 97-98.

contextual de los acontecimientos históricos y profesionales del pintor. A Orazio se le nombra en múltiples ocasiones en calidad de hijo y heredero predestinado del *negocio* paterno, a tal fin y en más de una circunstancia se exaltan sus capacidades artísticas⁵⁶⁷. Por lo que concierne a Leone Leoni⁵⁶⁸, la cuestión resulta ser bastante más compleja: su nombre aparece en diferentes ocasiones. Por un lado se alude a él como escultor cesáreo y por otro, como protagonista del fracasado intento de asesinar a Orazio Vecellio. Tiziano utilizó, refiriéndose al escultor aretino, una terminología extremadamente dura con la finalidad de disminuir su personalidad moral y sus calidades artísticas, como si ambas cosas dependieran la una de la otra, confirmando de tal manera su profundo conocimiento de los medios y de las estrategias cortesanas en la construcción de las biografías de los artistas y de sus correspondientes procesos de evaluación.

Alonso Sánchez Coello⁵⁶⁹ representó, en los años tardíos de la producción de Tiziano y referido exclusivamente a los encargos para Felipe II, el único caso de un pintor que aparece citado en las cartas de Tiziano como la persona idónea para recopilar el conjunto de los cuadros enviados a España, según lo que encontramos en el célebre memorial de 1574⁵⁷⁰. Una relación, la existente entre Tiziano y Alonso Sánchez Coello, de tanta trascendencia que llega a tener un respaldo importante en la literatura artística española de la mano de Jusepe Martínez. El pintor y tratadista aragónes, relata un episodio tan significativo como tópico, vinculado a la realización de los retratos de Felipe II y del Infante don Fernando que encontramos representado en el cuadro con el que se celebraba a la vez el nacimiento del segundo y la victoria de Lepanto⁵⁷¹.

⁵⁶⁷ Sobre Orazio Vecellio en el marco del taller de Tiziano véase TAGLIAFERRO 2006, pp. 29-32.

⁵⁶⁸ En relación a la figura de Leone Leoni y su presencia artística en España véase para el contexto general MORÁN TURINA 1994, pp. 17-28; para la recepción de sus obras ESTELLA 1994, pp. 29-62 y MARÍAS 1995, pp. 97-104 y más en particular sobre su vinculación con el sistema de mecenazgo de Felipe II, cf. CHECA 1992, pp. 303-304.

⁵⁶⁹ Sobre la figura de Alonso Sánchez Coello véase BREUER-HERMANN 1990, pp. 13-35 y en particular para su actividad de *restaurador* al servicio de Felipe II, pp. 25-27 y MANCINI 2006, pp. 116-117.

⁵⁷⁰ “Item le pitture mandate a sua Maestà in diversi tempi da anni venticinque in qua sono queste, et solamente parte e non tutte; in ciò si *desidera dal signor Alonso* pittore di Sua Maestà sia agionto quelle che mancano, per non racordarmele tutte”; MANCINI 1998, p. 402, n.º 283.

⁵⁷¹ “Mandóle de nuevo al Tiziano que le hiciera un cuadro de la misma grandeza de aquel que había hecho para el invictísimo Carlos V, suo amado padre, á caballo, y armado de todas armas, y en él pintase lo que por un diseño le remitiría. Mandó S.M. llamar a Alonso Sánchez, comunicándole su intento, y como había de hacer el diseño para enviarlo a Tiziano;

Los dos aspectos que nos parece fundamental destacar en este momento⁵⁷² son por un lado la descripción del proceso de realización de los retratos de sus protagonistas, especialmente en lo que se refiere a necesidad de respetar sus rasgos fisonómicos actualizados. Por otro lado miramos hacia la forma con la que Jusepe Martínez argumenta la contestación de Tiziano a Felipe II, aludiendo directamente a la existencia de una carta, de un documento epistolar. De esta manera y con un siglo de distancia queda certificado por el propio Jusepe Martínez la eficacia y el el valor trascendente que el uso de un sistema epistolar público tuvo en la recepción de las estrategias de las que fue protagonista Tiziano Vecellio.

y aunque se excusó todo lo posible nuestro Alonso Sánchez (con su acostumbrada modestia), hubo de obedecer, haciendo lo que S. M. le mandó de esta manera: S. M. retratado en pié, ofreciendo al cielo a su hijo primogénito, alzando los brazos: en la parte de arriba hay un ángel volando, que le presenta palma y corona, y abajo se descubre un país con unos moros postrados en tierra. Hecho esto, le mandó S.M. le retratara en acto de mirar arriba, algo retirado: hízolo así nuestro Alonso Sánchez, en un lienzo de poco más de tres palmos; mas la cabeza de la grandeza natural. Salió con excelencia y á gusto, no solo de S.M., sino de todo entendido: remitióse a Venecia, y visto del Tiziano la cabeza y dibujo, *escribió a S.M.* que pues tenía pintor tan excelente, no tenía necesidad de pinturas ajenas; respondióle que así creía; pero que se daría por bien servido lo hiciese de su mano, como lo hizo así”; MARTÍNEZ, 1675, pp. 205-206.

⁵⁷² De las otras cuestiones interpretativas que plantea esta referencia trataremos más adelante especialmente en lo que se refiere alla correcta identificación de sus protagonistas iconográficos y del sentido general de la pintura, cf. capítulo 8.

3.10 EL RETRATO DE LA EMPERATRIZ ISABEL, ENTRE TÓPICOS Y AUTÓGRAFOS

Los comentarios y las cuestiones relacionadas con la realización por Tiziano de los dos retratos póstumos de la emperatriz Isabel del Portugal se convierten, como ya adelantamos, en una ocasión singular para analizar cómo las actitudes del pintor en materia de la tutela y supervisión de su autografía se repiten en el contexto mantuario y en el de la corte imperial de forma muy parecida, ofreciendo de tal manera la representación literaria más evidente de los ecos de la reflexión del artista sobre la relación dialéctica entre copia y original.

Isabel murió en 1539. Casi cinco años más tarde Tiziano daba por terminado en su taller un primer retrato -octubre 1541⁵⁷³-, que en la actualidad se ha perdido y cuya iconografía se conoce por medio de copias y versiones posteriores hechas por otros pintores, además de las descripciones literarias del mismo, empezando por la de Pietro Aretino. Un segundo retrato, en el Museo del Prado en la actualidad, suele fecharse 1548 durante la estancia del pintor a Augsburgo⁵⁷⁴, cuando, además, pintó a la emperatriz en el doble retrato junto a su esposo. Esta es una pintura que también se ha perdido y cuya iconografía se conoce gracias al cuadro atribuido a Rubens en la colección de la Casa de Alba⁵⁷⁵. A propósito de dicha pintura cabe destacar el contraste entre iconografía y cronología propuesto por el artista: si la imagen del emperador reproduce con pequeñas variantes la del cuadro de Múnich⁵⁷⁶, fechado en 1548, la de la emperatriz recupera la estructura iconográfica del retrato de 1545. Los retratos de Isabel han sido siempre considerados como un instrumento fundamental en la afirmación de Tiziano en la corte del emperador. Pues, gracias a ellos había logrado demostrar su pericia como retratista⁵⁷⁷ y además, lo consiguió -por la repentina muerte de Isabel- sin

⁵⁷³ MANCINI 1998, n° 36-37-38, pp. 159-160.

⁵⁷⁴ MANCINI 1998 n° 50, pp. 170-172.

⁵⁷⁵ WETHEY 1971, n° L-6, pp. 195-196.

⁵⁷⁶ OST 1985, part. pp. 5-22; VON SONNEMBURG 1999, pp. 99-108; MARTIN 2006, p. 104.

⁵⁷⁷ CLOULAS 1979, pp. 58-68; sobre este mismo tema han vuelto KUSCHE 1991b, pp. 262-294; FALOMIR 2003, pp. 107 y n° 30, pp. 208-209.

conocer directamente los rasgos de su rostro y sin poder realizar nunca una sesión de pose. Por esta razón recurrió a un modelo que con toda probabilidad le fue entregado por el propio emperador hacia 1543. Una obra, ésta última, que, en palabras de Aretino, se llegó a definir como muy inferior a la pintura del compadre Tiziano⁵⁷⁸. A otro nivel dicha carta de Aretino, ofrece una cantidad excesiva de referencias literarias al mundo de la poética petrarquista para ser considerada como una mera transcripción del diálogo mantenido entre el emperador y el artista: el juego semántico entre las definiciones de *donna angelica* y de *lettera mia* parece estar lejos de cualquier hipótesis de inocencia literaria⁵⁷⁹, siendo, de hecho, fiel reflejo del naturalismo poético fundado en la mimesis y que esconde las razones de una ideología radicalmente enclavada en el clasicismo petrarquista⁵⁸⁰.

Unos procesos de los que no sólo Tiziano debió ser consciente, sino que llegó a estar involucrado en primera persona en sus mecanismos de actualización y actuación, como confirmaría este documento. De esta manera debemos atribuir a la definición de *trivial pennello* valor significativo, sobre todo por ser atribuida directamente al pintor y por inscribirse perfectamente en el marco de su actitud literaria hacia otros artistas, como confirman todas las referencias a las que hemos aludido anteriormente: a fin de anular cualquier competencia era necesario, disminuir y criticar la obra ajena⁵⁸¹. Además, procediendo de esta manera, Tiziano logró con su arte construir un modelo de actuación artística cada vez más parecido a un verdadero milagro, porque estaba en condición de satisfacer los deseos y los requerimientos artísticos del emperador/mecenas que le había puesto a disposición una obra de referencia que el propio Aretino define como un modelo de *trivial pennello*. Sin embargo, es posible que la realidad de los hechos no se

⁵⁷⁸ “Entrandomi egli nel mentovargli, io i ritratti in uno d’Isabella, già sposa di lui e ora ancilla di Dio, ch’esso proprio a Busseto diede a Tiziano me ne elesse sollecitatore appresso il sì divino pittore con dire ch’era molto simile al vero pero di trivial pennello. E seguitando il ragionare de la donna angelica, mi giurò che solo la lettera mia in morte di lei poteva porgergli conforto”; ARETINO 1957, carta n^o CLXXII, t.II, pp. 9-11.

⁵⁷⁹ De hecho representan una parte sustancial de las estrategias de vinculación entre la lengua escrita y la representación cortesana utilizadas por parte de su autor; cf. QUONDAM 1989, pp. 9-41.

⁵⁸⁰ Sobre estas cuestiones en relación a las imágenes véase CROPPER 1976, pp. 374-395.

⁵⁸¹ Este concepto no es otra cosa que la aplicación positiva y favorable a su protagonista de los mecanismos analizados por Aretino en relación a la envidia; cf. capítulo 2.

corresponda exactamente con la construcción literaria refrendada por las palabras de Aretino y los comportamientos de Tiziano.

Para comprender la complejidad de las circunstancias en las que se desarrollaron los acontecimientos relacionados con la realización de los dos retratos de la emperatriz -y sus articulados reflejos literarios-, es necesario reconstruir el contexto histórico de los contactos diplomáticos entre Carlos V, Fernando I y Venecia en el otoño de 1534, cuando el papel del pintor empezó a destacar e imponerse sobre otras figuras. Contextos a los que hay que vincular por un lado la tradición de las galerías de retratos familiares propia de los Austrias⁵⁸² y la frecuencia con la que se recurría en la práctica del oficio de pintor a modelos de otros artistas para realizar un retrato. En este complejo y articulado marco, Tiziano logró eludir las presiones del embajador Lope de Soria para trasladarse a la corte imperial con el fin de pintar de forma exclusiva los retratos de la pareja imperial, hasta el punto que el embajador no sólo hizo una petición oficial a las máximas autoridades venecianas, sino que intervino, también por carta, ante la corte de Fernando I para que éste último facilitara el regreso de Francesco Vecellio, el hermano de Tiziano, a Venecia y de esta manera permitir al pintor trasladarse al servicio de Carlos V. Lo más interesante de esta correspondencia se puntualiza en el hecho de que Lope de Soria explicaba que la razón fundamental por la que el emperador requería los servicios de Tiziano era por ser “el primero para sacar al natural”⁵⁸³, una definición que marcará el futuro de la recepción de los modelos formales propuestos por el pintor, que de esta manera se quedarán fijados dentro y fuera de las fronteras ideológicas de la *Monarquía Hispánica*⁵⁸⁴. A la vuelta de Francesco desde Austria, el 4 noviembre 1534, el embajador escribió a Fernando I que estaba a punto de enviarle un retrato del emperador y, gracias al próximo viaje de Tiziano a España, uno de la emperatriz y otro de un jovencísimo príncipe Felipe. No se trataba de un promesa aislada, sino del reflejo de la voluntad de Fernando I de poseer un retrato de la esposa de su hermano para colocarlo, según tradición familiar, en su galería de retratos familiares, como atestigua una carta de Martín de

⁵⁸² Cf. FALOMIR 1998, pp. 203-229, en part. pp. 209-214.

⁵⁸³ MANCINI 1998 n.º 13, p. 141.

⁵⁸⁴ Sobre estas cuestiones PÉREZ SÁNCHEZ 1976, pp. 140-159; GALLEGO 1976, pp. 160-173; CHECA 1994, pp. 37-86.

Salinas, uno de sus hombres de confianza en España, quien así escribía en el septiembre de 1534⁵⁸⁵.

Unos años más tarde, Tiziano, manteniendo firme su decisión de no dejar Venecia y al mismo tiempo corresponder a la necesidad de conservar inalterada su vinculación con el emperador, se vió obligado a recurrir, para pintar el ya citado retrato de la emperatriz, a un modelo de otro y desconocido pintor. Una obra, esta última, con un incoherente reflejo en las fuentes escritas y en las cartas en particular: mientras por una lado viene definida como *de trivial pennello*, por otro llama la atención cómo el pintor se apoderó de su autoría, incluyéndolo de hecho entre sus obras al afirmar que “non consenta Vostra Maestà che un’altro metta mano in essi”⁵⁸⁶. Deja así entender, al utilizar el pronombre *essi* (aquellos), que ambas pinturas, eran de su mano o, por lo menos las proponía, como tales en su reflejo literario. No se trata tampoco en este caso de una estrategia aislada. Unos años antes, hacia el verano de 1530, Tiziano había ensayado una maniobra similar para justificar sus actuaciones en relación a un encargo que le había hecho Federico Gonzaga. El duque de Mantua requirió los servicios del artista para realizar un retrato de una tal Cornelia Malaspina con la finalidad de regalarlo al secretario del emperador, Francisco de los Cobos⁵⁸⁷, demostrando, también en esta circunstancia, el valor de los cuadros de Tiziano como regalos diplomáticos. Sin embargo lo que nos interesa es el relato del proceso de realización del cuadro⁵⁸⁸, donde destaca su

⁵⁸⁵ V.M. demanda la pintura de la Reina doña Isabel para la poner con las que ha habido. Yo la buscaré, aunque creo que será mala de haber; porque como V.M. sabe, acá son poco amigo de tal cosa... en *Mirflores creo que tienen un retrato, aunque es del tiempo de la mocedad*. Yo haré la diligencia que conveirá para enviarla”; CLOULAS, 1979, p. 66 nota 11.

⁵⁸⁶ MANCINI 1998 nº38, pp. 160.

⁵⁸⁷ Sobre estas cuestiones BODART, 1998, ein part. pp. 71-80, donde se sugieren distintos nombres e hipótesis para identificar el llamado *pittor bono*.

⁵⁸⁸ El pintor se lanzó a la búsqueda de la joven y, ante la imposibilidad de poder tenerla a su disposición para una sesión de pose, recurrió a un singular expediente. Pintó el retrato exclusivamente basándose en la descripción de Cornelia que le hicieron sus amigas y en el retrato de otro artista identificado sólo con una genérica definición de *otro pintor*, logrando de todos modos satisfacer las exigencias de Cobos y de Federico Gonzaga de manera brillante. Se trata, evidentemente, de una habilidosa construcción de su imagen por parte de Tiziano, en la que por un lado se individualizan las deudas del pintor con la tradición de la antigüedad representadas por la referencia a la pintura exfrástica, y, por otro lado la absoluta genericidad a la hora de citar el origen de sus modelos como confirman las palabras del mismo pintor en su carta del 12 de julio de 1530, “Prima queste gentil madone me ànno tanto ben impresso de le sue fateze et belleze che io ho ardir de farla de modo che non sarà nuño che la conosa dirà che io l’abia retrata più volte, et de questo priego Vostra Excelencia mi lassi questo carricho

disponibilità para ir personalmente a Nuvolara para “reconzar” la pintura. Una circunstancia que adelanta la estrategia de representación cortesana cuyas características ya hemos matizado en el marco de sus relaciones con Carlos V a propósito del retrato de la emperatriz Isabel. Otra carta un día anterior a la de Tiziano, revela el aspecto quizá de mayor interés en estas complejas cuestiones. El once de julio, Primaticcio, escribió a Federico Gonzaga para disculparse y justificarse a los ojos de su principal mecenas. En sus palabras encontramos la confirmación del comportamiento de Tiziano, abogado a eliminar cualquier rasgo o huella de otros competidores, se trate de Primaticcio o del *otro pictore*, autor del primer retrato de Cornelia Malaspina⁵⁸⁹.

a mi, perché termine en X zorni vel circha vi farò vedere, mandandomi a Venetia quello retrato che fece quello altro pitore de la dita Cornelia, et io ve lo remanderò tute dui in dietro [...] el retrato quando sarà fato, se li mancherà qualche cosa, io viñero de gratia a Nivolar a reconzarlo, ma credo che non farà bisogno”; Tiziano Vecellio a Federico Gonzaga, 12 luglio 1530; BODART 1998, n° 62 pp. 216.

⁵⁸⁹ “Per una di V.E., intesi come era intentione de quella che io rettreese la Cornelia, io in vero ero in letto amalto, pur al meglio che io potei vestitomi et montato a cavallo a casa della signora Isabella me ne andai per dare principio a l’opera, et vi atrovai messer Tutiano qual me disse che V. E. lo aveva mandato per fare quello che io era ito a voler fare, si che non recercai più oltre, solo lo pregai ch’el facesse a V. E. fede come io una mascella enfiata havea, et tuti li denti come esso vide me sconsavo in bocca per rispetto de una umidità presa in sul Te”; Primaticcio a Federico Gonzaga 11 luglio 1530; cf. BODART 1998, n° 61 pp. 215-216;.

Capítulo 4

La dialéctica entre Clasicismo y Naturalismo: la definición de la magnificencia en los retratos del César *Carolus*

“Factus est principatus super homerum eius”⁵⁹⁰.

4.1 LAS RAZONES DE UNA REVISIÓN FILOLÓGICA Y CONTEXTUAL

A lo largo del siglo XVI⁵⁹¹, Carlos V y Felipe II se impusieron como los dos principales mecenas y promotores de las artes en la península ibérica. A ellos se debe el impulso hacia la reforma del gusto estético español, según las nuevas pautas clasicistas del Renacimiento italiano, sin por esto renunciar a la tradición figurativa flamenca⁵⁹², de tal

⁵⁹⁰ GUEVARA 1542 [1574], p. 95v.

⁵⁹¹ CHECA 1993, pp. 171-186 y 389-387; MARÍAS 1989, pp. 15-30 y 518-562.

⁵⁹² Resultan reveladoras en tal sentido las consideraciones de Felipe de Guevara sobre la pintura flamenca que viene puesta al mismo nivel de la italiana por medio de las figuras de Van der Weiden y de Patinir, convertidos así en parte esencial del proceso de afirmación renacentista. El caso de El Bosco es todavía de mayor envergadura porque Guevara le

forma que no resultaba extraño que convivieran, colgando de las paredes de los palacios o monasterios españoles⁵⁹³, las pinturas de Van der Weyden⁵⁹⁴ o de El Bosco⁵⁹⁵, junto a las de Tiziano o a las de Federico Zuccari⁵⁹⁶. Lenguajes diferentes⁵⁹⁷, que sin embargo tenían muchas interconexiones técnicas, formales⁵⁹⁸ y, finalmente, ideológicas, que en su conjunto desarrollaron a los ojos de los comitentes españoles funciones parecidas⁵⁹⁹ hasta el punto de poder afirmar que en la forma de

atribuye una vinculación directa con los antiguos en la categoría de la *Ethice*, es decir de la imitación de "las costumbres y los afectos de los ánimos de los hombres"; cf. GUEVARA 1548, pp. 81-82; 125-129; la cita en p. 129; sobre Felipe de Guevara y su figura ALLENDE-SALAZAR 1925, pp. 189-192; COLLANTES TERÁN 2000, pp. 55-70.

⁵⁹³ En lo que se refiere a la producción arquitectónica renacentista vinculada al mecenazgo de Carlos V y Felipe II, indicamos los casos emblemáticos del Palacio del emperador en Granada y de la edificación del monasterio de San Lorenzo de El Escorial por parte de su hijo; sobre estas cuestiones véase respectivamente ROSENTHAL 1985, pp. 97-106; CHECA 1987, pp. 55-64; pp. 233-258; MARÍAS 2000a, pp. 201-221; MARÍAS 2000b, pp. 106-128; CHECA 1984, pp. 48-63; VON DER OSTEN SACKEN 1984, pp. 119-136; BUSTAMANTE-MARÍAS 1985, pp. 117-148; GALERA ANDREU 1996, pp. 11-32; BUSTAMANTE 1996, pp. 67-84; para las obras monográficas de referencia sobre El Escorial véase TAYLOR 1992; BUSTAMANTE 1994; SÁENZ DE MIERA 2001.

⁵⁹⁴ Sobre el conjunto de pintura flamenca de la colecciones de Carlos V y Felipe II véase BERMEJO 1999, pp. 97-111.

⁵⁹⁵ Sobre la colección de pintura de El Bosco que atesoró Felipe II, véase MATEO GÓMEZ 1999, pp. 335-430 y SILVA MAROTO 2000, pp. 533-552.

⁵⁹⁶ CHECA 1998, pp. 46-50, en particular para la definición de la especificidad del entramado ideológico que puede justificar presencias formales tan diferentes y que, sin embargo, resultan ser perfectamente inteligibles para destacados miembros de la corte filipina, part. pp. 46-48; para un recorrido a través las pinturas españolas de las Colecciones Reales y sus autores principales MARTÍNEZ CUESTA 1999, pp. 79-96.

⁵⁹⁷ Sobre esta cuestión véase el planteamiento de BUSTAMANTE 1999, pp. 25-37, donde se justifica la extensión en el sistema cortesano español de los modelos artísticos representados por las iniciativas de Carlos V y Felipe II.

⁵⁹⁸ Particularmente interesante en tal sentido las reflexiones sobre la interconexión de la pintura flamenca y la veneciana propuestas por STABEL 1999, pp. 31-43; AIKEMA-BROWN 1999, pp. 19-25; AIKEMA 1999 pp. 176-183.

⁵⁹⁹ Así que, conscientes que a lo largo de las últimas décadas se han desarrollado investigaciones que han llegado a precisar de una manera muy detallada las características del mecenazgo y, más en general, el interés hacia las artes y de Carlos V y Felipe II; lo que nos atañe aquí no es volver a retomar estas cuestiones en su conjunto, sino profundizar exclusivamente en lo relacionado con todos aquellos asuntos que impulsaron a los dos monarcas hacia el coleccionismo y el aprecio de las pinturas venecianas y hacia las pinturas de Tiziano en particular, para, luego, poder enfocar correctamente su función e importancia; los estudios de referencia respecto a la actualización crítica sobre los dos monarca en CHECA 1987; RODRÍGUEZ SALGADO 1988; CHECA 1992; CHECA 1994; ESCORIAL

la expresión artística residía una parte considerable del contenido semántico de la representación del poder cortesano y de sus extensiones devocionales⁶⁰⁰. Es en este marco en el que tanto la presencia histórica real de los cuadros de Tiziano Vecellio como su propia representación retórico-literaria y la de sus pinturas se convierten en un instrumento formidable para entender los mecanismos de desarrollo de aquellos procesos a los que acabamos de aludir. No estamos hablando simplemente de medir la proporción entre mecenazgo y coleccionismo⁶⁰¹ de Carlos V o Felipe II, sino de calificar la trascendencia de sus actuaciones⁶⁰² a través de casos ejemplares y de sus reflejos literarios⁶⁰³ en

1998; PRADO 1998; VALLADOLID 1998; TOVAR MARTÍN 2000; GRANADA 2000; TOLEDO 2000.

⁶⁰⁰ En lo que se refiere a la representación de la imagen de los monarcas en el marco de la pintura devocional véase MARÍN CRUZADO 1999, pp. 113-126; mientras que para la predilección de estética de matriz flamenco en los libros de hora y breviarios de Carlos V véase DOCAMPO 1999, pp. 214-224.

⁶⁰¹ Una propuesta para analizar las colecciones de pintura en relación a su especificidad y a su función contextual la plantea BASSEGODA Y HUGAS 2002, pp. 17-27 (anteriormente ya había formulado los mismos conceptos en BASSEGODA Y HUGAS 2000, pp. 465-478), cuyas conclusiones, sin embargo, apuestan por reducir la envergadura de los criterios de selección cualitativa de Felipe II, llegando de hecho a negar su importancia como mecenas de las artes por lo menos en lo referido al monasterio de El Escorial (p. 27). Cabe destacar que, por lo menos a partir de 1590, las colecciones filipinas de obras de arte se entendieron como un *Museum*, según los criterios de la época. En estos términos se refiere a ellas Gian Paolo Lomazzo quien, además, identifica claramente en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial uno de los museos contemporáneos de mayor trascendencia, destacando la presencia de los cuadros de Tiziano: “E Carlo Quinto Imperatore Tiziano, che non meno l’amò e reverì, che facesse Alessandro Apelle [...]. Appresso testimoni della nobiltà e riputazion di quest’arte, ci possono essere i grandi Musei antichi e moderni delle pitture e delle scolture, dei quali si ragiona nel sesto libro del mio trattato; en el fin di questo tratterò solamente d’uno, il quale agguaglierà quanti altri sono mai stati, cioè di quello del Católico Re Filippo, posto dopo il famoso tempio di santo Lorenzo al Scoriale”; y en Tiziano Vecellio uno de sus protagonistas: “che si può comprendere da diversi Musei che ora si vedono di principi, massime del maggior che sia in questa età nostra per grandezza di stati e di religione e di virtù eroiche io dico il Cattolico re Filippo, figliuolo del gran Carlo Quinto ed erede non solo dei suoi regni ma anco delle virtù. Ove sono raccolte le opere dei grandi artefici, che a tutto il mondo fanno conta la loro eccellenza e rendono il nome loro famoso ed immortale. Ha dunque questo gran Re, oltre il suo museo celebratissimo per l’opere di Pittura e Scoltura, gioie, libri, ed arme, in tanta copia che solamente a mirarli la mente nostra si confonde, spezialmente contemplando i bellissimi quadri appesi sopra le porte di Tiziano ed altri uomini famosi”; cf. LOMAZZO 1590, pp. 48-49 y 215-216.

⁶⁰² Emblemáticos, en este sentido, los ejemplos planteados por sendos exponentes de las cortes del César y de su hijo que apostaron claramente por repetir el patrón propuesto por los monarcas en sus actuaciones coleccionistas. De algunos de ellos trataremos a lo largo de este

los que, a veces, la centralidad de Tiziano resulta evidente tanto en la relación directa artista/mecenas, como en su proyección y extensión hacia el sistema cortesano⁶⁰⁴ y devocional⁶⁰⁵ de la España del siglo

estudio, aquí, y como ejemplo inicial, nos limitamos a citar el caso la relación entre el Marqués de Ayamonte y Tiziano Vecellio, que detallamos en otra ocasión anterior y donde destacan los mecanismos de imitación directa de comportamientos individuales que se convierten en modelos sociales y cuya exhibición en el marco del sistema cortesano contribuye a la calificación de sus protagonistas; cf. MANCINI 1998, pp. 89-109; para una precisa definición de estos modelos de comportamiento/imitación BOUZA 1998, pp. 197-214.

⁶⁰³ Un testimonio muy significativo lo plantea Giovan Battista Armenini, que, al relatar los acontecimientos vinculados a la adquisición de unos dibujos, pormenoriza el interés de Felipe II hacia el coleccionismo. Un episodio que demuestra perfectamente la atención del monarca español hacia lo antiguo y su reproducción: “In Anversa un gran Signore de’Fuccheri, il qual, si dice; che di ciò si dilettaua sopra modo, et à questo Agente, ch’io dico, se ne fece un’altra copia, la quale dopo non molto tempo, egli medesimo la portò con seco in Spagna alla gran Corte del Re Filippo, con altri disegni infiniti, che tuttavia comperava, et ch’era in commissione à noi per esso à disegnare piante, Tempij, Medaglie, Archi, Colonne, Statue, et altre cose assai antiche che si sono ritrovate per quella Città in diversi tempi, che però erano delle più notabili et più perfette dell’altre”; cf. ARMENINI 1587, p. 180. Cabe destacar que Armenini no se limita a identificar el destinatario de aquellos dibujos, sino que se preocupa de calificarle a través de su exaltación en el marco cortesano. Los dibujos no van dirigidos simplemente a Felipe II, sino al espacio de éste como *príncipe de las artes*: van hacia la *gran corte del Re Filippo*; de tal manera que resulta evidente la intencionalidad de Armenini, quien, para calificar positivamente el coleccionismo de Felipe II, recurre al lenguaje propio del sistema cortesano. Es la corte quien es grande. La consecuencia directa de esta condición repercute sobre el eje de la misma, Felipe II, que se convierte en un monarca más trascendental por estar en el centro de una gran corte. Se podría acusar Armenini de moverse por adulación e interés, pero, sin embargo, se trata de una afirmación certera, que por otro lado nos permite ampliar el abanico de las consideraciones relativas a la presencia de los artistas en la corte ya hacia finales del siglo XVI. En este marco, Armenini y sus afirmaciones se convierten en eficaces reflejos del lenguaje y de la retórica del sistema cortesano en unas fechas en las que algunos de los pilares fundamentales de aquel sistema se habían desarrollado ya con respecto a cuanto hemos podido comprobar en la primera mitad de la centuria y particularmente en referencia a los textos que hemos analizado hasta ahora; cf. capítulos 1-2.

⁶⁰⁴ La relación casi simbiótica entre los dos géneros principales de la pintura del siglo XVI queda demostrada por la cantidad de obras de tema religioso, o mejor dicho de devoción, y los retratos, y, también por la carga semántica atribuida en los retratos en su función específica de sustitución de los ausentes. Un conjunto de pinturas que, de esta manera, adquieren una función empática capaz de suplir a la lejanía física, y por otro lado, permiten comprobar la coincidencia ideológica entre estos mecanismos y el uso sistemático de la clasificación de las pinturas devocionales dentro de la categoría extensa del *retrato*; FREEDBERG 1993, pp. 246-291; SHEARMAN 1995, pp. 59-107

⁶⁰⁵ La interpretación de la pintura representa una parte de la manifestación de la divinidad, según lo aclarado por Freedberg hace unas décadas: el retrato de un santo era parte integrante

XVI⁶⁰⁶. Asimismo, en la celebración del poder a través de la pintura mitológica⁶⁰⁷ Tiziano desarrolló un papel primordial que nos permitirá matizar las similitudes y diferencias entre el mecenazgo de Carlos V y el

de la esencia de la divinidad. Era un sustituto eficaz y calificador del mismo, de sus atributos y sobre todo de su santidad; era, en otras palabras, el sustituto esencial para la interconexión entre el ser humano, sus manifestaciones de devoción individual y colectiva y la divinidad; FREEDBERG 1993, pp. 48-68. En lo referido a la historia de las imágenes se trata de un proceso que tiene su paralelo en lo que solía ocurrir con la capacidad de asimilación de la figura de una persona real respecto a su imagen retratada. Lo confirman obras como la *Gloria* de Tiziano o los cenotafios de Leone Leoni, donde el aspecto dinástico se vincula directamente con la representación de la divinidad, configurándose así como la lógica evolución de las galerías de retratos familiares; CIERI VIA 1989, pp. 45-91. Sobre la vinculación directa entre la función icónica del retrato y sus posibles derivaciones del mundo de las imágenes bizantinas véase la reciente aportación de NAGEL 2008, pp. 41-53, part. pp. 43-47.

⁶⁰⁶ Por esta razón consideramos parcial entender las galerías de retratos de personajes ilustres únicamente bajo la simple etiqueta de colecciones de retratos, formula que, de hecho, nos aleja de la comprensión de una parte de sus funciones y consecuencias en marco cortesano, según lo planteado por KUSCHE 1992, pp. 1-21; mientras de mayor eficacia nos parece la perspectiva sugerida por FALOMIR 1998, pp. 203-229 y FALOMIR 1999, pp. 125-150, donde se apuesta por entender las galerías como parte del proceso de celebración dinástico, siendo a la vez repetición de patronos anteriores de origen flamenco-borgoñón vinculados a la idea renacentista de la ejemplaridad de los *hombres ilustres*, hasta el punto de convertirse en modelo eficaz para su implantación en España, también a través de una constante dialéctica entre los modelos formales flamencos y los venecianos; cf. EICHBERGER-BEAVEN 1995, 225-248; BOUZA 1998, pp. 57-82; FALOMIR 1998, pp. 203-228; BODART 2000, pp. 7-24; PORTÚS 2001, pp. 181-219; KUSCHE 2003. La eficacia de la secuencia de retratos en el marco de la celebración dinástica vinculada a los Austrias queda refrendada por ejemplo por los fastos celebrativos de la Casa de Austria en Florencia en 1565, en cuya ocasión se despliega el repertorio de retratos y símbolos heráldicos de las dos ramas de la familia; cf. MOREL 1993, pp. 290-304.

⁶⁰⁷ A las obras que trataban de otros asuntos, históricos, mitológicos, alegóricos, se reservó un plano diferente, que en ningún momento queremos definir como secundario, pero que, sin embargo, no podemos situar a la misma altura de dos primeras que acabamos de citar, retrato y devoción. En el caso específico de Felipe II, cómo comprobaremos más adelante, la pintura mitológica y la de historia juegan un papel en la definición de su propia imagen dinástica en el marco de la corte española. Además, no podemos desligar la evaluación de estos géneros artísticos y de su vinculación con el mundo del coleccionismo, del más amplio contexto de las disputas internas en el gremio de los pintores, que, en muchos casos, se manifestaban en el marco de la capacidad del artista de manejar los diferentes géneros con soltura; un punto de la situación en BLÁZQUEZ 1999, pp. 321-333.

de su hijo Felipe⁶⁰⁸ y, finalmente, esbozar algunas de las cuestiones planteadas por María de Hungría a través de su colección de pinturas⁶⁰⁹.

Un simple análisis cuantitativo de la producción de Tiziano para Carlos V revela un fuerte contraste entre el número de pinturas realizadas para el emperador y su éxito en términos iconográficos y de recepción cortesana. Un dato que confirma la relevancia del pintor en la formación de los cánones formales destinados a la representación del monarca⁶¹⁰. Tiziano, a lo largo de poco menos de treinta años –de 1529 a 1558– realizó para el César un importante número de retratos, algunos cuadros de tema religioso y una sola pintura de carácter mitológico o profano⁶¹¹. Además, cabe recordar que la cantidad de cuadros citados por las distintas fuentes, no coincide con la cifra de los lienzos, tablas y pizarras llegadas hasta nuestros días⁶¹².

En lo que se refiere específicamente a los retratos de Carlos V, a los que dedicaremos éste capítulo, merece la pena destacar su enorme importancia pese a su reducido número. En la actualidad existen tres prototipos iconográficos de la imagen del emperador pintados por Tiziano o directamente vinculados a su mecenazgo. El primero es el

⁶⁰⁸ PANOFISKY 1992, pp. 84-89; CHECA 1992; HOPE 1988, pp. 49-72; CHECA 1999, pp. 178-182; CHECA 2001, pp. 43-70; FALOMIR 2001, pp. 71-86; MANCINI 2001, 103-116; ROSENAUER 2001, pp. 333-341; en relación con la corte de Carlos V cf. MARTÍNEZ MILLÁN 2000.

⁶⁰⁹ TISCHER 1994; PUTTFARKEN 2005, y más adelante capítulos 5 y 6.

⁶¹⁰ Para la elaboración del simbolismo imperial de Carlos V véanse la contribuciones de ROSENTHAL 1971, pp. 204-228; ROSENTHAL 1973, pp. 183-230; YATES 1975, pp. 1-28, part. pp. 20-28; EISLER 1985, pp. 21-39; específicamente en relación con Tiziano PANOFISKY 1992, pp. 84-89; WETHEY 1971, II, pp. 18-22; pp. 35-38; CHECA 1985, pp. 38-54; CHECA 1999, pp. 27-111.

⁶¹¹ La celebre *Venus* que el pintor remitió a Carlos V, como atestigua una carta de 1545 (Carlos V a Tiziano, Roma diciembre 1545, MANCINI 1998, n.º 43, pp. 164-165), no puede considerarse como un encargo directo del emperador, sino, más razonablemente, como parte de una estrategia de Tiziano para introducir las pinturas de tema profano/mitológico a la atención de Carlos V. Una maniobra que no cosechó los frutos esperados y cuyo fracaso se convierte en precioso instrumento de evaluación de los intereses artísticos del emperador pese a la repercusión que la pintura tuvo en las Colecciones Reales españolas; CHECA 2002, particularmente pp. 17-20.

⁶¹² La diferencia entre los cuadros documentados y aquellos que efectivamente han logrado llegar hasta nuestros días, pone aun más de relieve, la trascendencia de los modelos elaborados por Tiziano; ejemplar en tal sentido la versión con la espada grabada por Britto a la que no corresponde ningún original de Tiziano; cf. MANCINI 1998, pp. n.º 74, pp. 266.

*Carlos V con el perro*⁶¹³, el segundo es el *Carlos V en la batalla de Mühlberg*⁶¹⁴ el tercero es el *Carlos V sentado*⁶¹⁵, conservado en la Alte Pinacothek de Múnich. A estas pinturas hay que sumar otras versiones que conocemos únicamente a través de replicas posteriores en las que se repiten los elementos esenciales de sus correspondientes estructuras iconográficas⁶¹⁶. El conjunto de estas obras se revela de fundamental importancia en cuanto cada una de ellas ofrece la posibilidad de entender el papel desarrollado por los modelos del pintor véneto a lo largo de los años y de los siglos siguientes y, a la vez, demuestra la capacidad del artista para entender las necesidades de representación estética de su mecenas hacia la definición de una imagen icónica del poder⁶¹⁷. En ella tenían que convivir de una forma armónica la definición de los rasgos fisonómicos del retratado junto a una compleja y articulada relación entre el clasicismo⁶¹⁸, necesaria para la iconografía imperial, y las nuevas tendencias estéticas propias de aquella pintura en la que intencionadamente querría ofrecerse una sensación visual de naturalidad⁶¹⁹. Estamos hablando de una búsqueda continuada hacia el naturalismo pictórico, entendido como un recurso formal tendente -en las obras más logradas- a esconder toda alusión alegórica o metafórica bajo una aparente imitación de la naturaleza. El objetivo de esta estrategia era lograr redefinir, a través de una nueva apariencia estética, uno de los tópicos retóricos propios de la pintura que encontraba su origen en la antigüedad clásica⁶²⁰ y cuya actualización podía responder a los criterios de representación de la naturaleza de los gobernantes

⁶¹³ WETHEY 1971, pp. 85-87; CHECA 1994, nº 44, p. 270; FALOMIR nº 18, pp. 178-179; HOPE 1996, pp. 59-61.

⁶¹⁴ WETHEY 1971, pp. 87-90; CHECA 1994, nº 47, p. 271; FALOMIR nº 31, pp. 210-213.

⁶¹⁵ WETHEY 1971, pp. 85-87; OST 1985; WOOD-MARSDEN 1993, pp. 40-52; SONNEMBURG 1999, pp. 99-108; MARTIN 2006, p. 104.

⁶¹⁶ Se trata de un prototipo que conocemos únicamente a través de replicas diferentes por cronología y formato; MÜLLER-HOFSTENDE 1967, pp. 33-43; WETHEY 1971, II, Nº L-3, pp. WETHEY 1986, pp. 12-14; BODART 1997, pp. 64-67; pp. MANCINI 2000, nº 74, pp. 266.

⁶¹⁷ En relación a la definición del género véase JENKINS 1977, WOOD-MARSDEN 1993, pp. 31-62; FREEDMAN 1993, pp. 63-82.

⁶¹⁸ CHECA 1999, pp. 166-185.

⁶¹⁹ FERINO PAGDEN 2000, p. 67-79; FALOMIR 2001, pp. 157-173.

⁶²⁰ En lo que se refiere a las fuentes antiguas Cf. PLINIO EL VIEJO, lib. XXXV, 36.909; QUINTILLIANO I.O., lib. II, cap. XIV-II; en lo relacionado específicamente con Carlos V véanse, CHECA 2000, pp. 35-45; FALOMIR 2000, pp. 157-159.

expresada claramente por la teoría política de la época⁶²¹. En este sentido y bajo estos conceptos la relación entre Carlos V y Tiziano no sólo fue extremadamente significativa, sino que marcó un punto absoluto de inflexión en la definición de la *iconografía del poder* en la península ibérica⁶²², como demuestran de forma complementaria los dos retratos del emperador que ya mencionamos y que conservan el Museo del Prado: el *Carlos V con el perro* y *Carlos V en Mühlberg*. Se trata de dos pinturas que, pese a la aparente diferencia compositiva que ofrecen al espectador, responden a un similar recorrido de transposición en el lienzo de una determinada ideología de la representación imperial hasta el punto que, aun teniendo una historia material relativamente diferente, han tenido, ambas, la capacidad de establecer de forma inequívoca la iconografía del César.

⁶²¹ FERRONI 1993, pp. 83-90.

⁶²² CLOULAS 1964, pp. 213-221; FREEDMAN 1995, pp. 114-148; aunque hay que subrayar que con respecto a los propuestos modelos hierático de origen bizantina la pintura de Tiziano parece alejarse considerablemente de ellos en términos iconográficos, mientras que los encontramos recuperados y actualizado en el cuadro de Múnich; cf. VENTURA 1989, pp. 133-153; WOOD-MARSDEN 1993, pp. 40-52; mientras que al desarrollar ampliamente los aspectos de reducción descriptiva del entorno del retratado que, de esta manera, aumenta todavía más su protagonismo; cf. CHECA 1989, p. 45.

4.2 EL CARLOS V CON EL PERRO: EL CONTEXTO DE UN MODELO DINÁSTICO Y CORTESANO

En el caso específico del *Carlos V con el perro*, los resortes de su compleja construcción compositiva y de los correspondientes mecanismos semánticos han vuelto a ser objeto de investigación debido a la reciente publicación de su estudio radiográfico que ha revelado un significativo conjunto de cambios y variaciones respecto a su estado actual⁶²³. Históricamente el cuadro había sido puesto en relación con la versión del mismo tema realizada por Seisenegger⁶²⁴, justificando su realización en una fecha posterior por la coherencia contextual⁶²⁵ y la adecuación a la tradición iconográfica propia de la pintura del norte de Europa⁶²⁶ del cuadro del pintor de corte de Fernando I. Dos condiciones que el cuadro de Tiziano, entonces, no parecía reunir⁶²⁷. Sin embargo, la

⁶²³ La radiografía a la que acabamos de aludir revela dos cambios significativos, el primero es la búsqueda de una correcta postura para la cabeza del perro; el segundo es la variación de la inclinación de la pierna derecha del emperador. Por su parte la versión de Seisenegger no ofrece dudas en las posturas: la radiografía presenta sólo pequeños *pentimenti*, que confirman la impostación general de la silueta del emperador coincidiendo perfectamente con el cuadro de Tiziano; FERINO PAGDEN 2000, pp. 65-75; CHECA 2005, pp. 39-51.

⁶²⁴ SCHÜTZ 2005, pp. 55-67; LÖCHER 2005, pp. 69-76.

⁶²⁵ Respecto a las circunstancias del primer encuentro entre Carlos V y Tiziano véanse WETHEY 1971, II, pp. 18-22; EISLER 1981, pp. 140-146; HOPE 1977, pp. 551-552, subrayamos que una de las argumentaciones fundamental para establecer la anterioridad del cuadro de Seisenegger era su condición de obra fechada y firmada en coincidencia con la estancia del emperador.

⁶²⁶ Sobre el comienzo del debate crítico entre original y copia véase GLÜCK 1927, pp. 224-242; mientras en lo que se refiere a la hipótesis de una sesión de pose común para los dos pintores véase ENGERTH 1875, pp. 153-158.

⁶²⁷ Nos referimos a lo que recordaba Vasari a propósito de los retratos de Diego Hurtado de Mendoza y Filippo Archinto, a propósito de los cuales, el toscano reiteraba que la tradición iconográfica veneciana y no contemplaba representar retratos de *cuerpo entero* como: “L’anno 1541 fece il ritratto di don Diego di Mendoza, allora ambasciadore di Carlo Quinto a Vinezia, tutto intero e in piedi, che fu bellissima figura: e da questa cominciò Tiziano quello che è poi venuto in uso, cioè fare alcuni ritratti interi. Nel medesimo modo fece quello del cardinale di Trento, allora giovane”; VASARI 1568 t. II, p. 812. Las palabras de Vasari lograron una trascendencia de tanta envergadura que las convirtió en un verdadero tópico de la literatura artística. Lo demuestran por ejemplo las consideraciones de MÜLLER-HOFSTENDE 1967, pp. 33-96 sobre la elaboración de un modelo original por parte de

cantidad y la índole de los cambios, bien visibles en la estructura radiográfica⁶²⁸ han planteado proponer una inversión de aquella secuencia, considerando original el retrato de Tiziano y copia el de Seisenegger⁶²⁹. Sin entrar en el valor concreto de aquel debate, nos interesa aprovechar su especificidad para proponer algunas consideraciones relacionadas con los motivos formales de su composición originaria y con su inmediata recepción en el marco cortesano español. Dicho en otros términos, queremos dejar constancia de las diferencias semánticas capaces de calificar el cuadro de Tiziano como perfecta interpretación de la *majestad* imperial⁶³⁰ entendida como un sistema lingüístico eficaz y coherente en todos los territorios del imperio. Evidentemente para lograr su objetivo el pintor de Pieve di Cadore tuvo que acudir no tanto al cuadro vienés de Seisenegger, cuanto a la tradición iconográfica que aquella pintura representaba y, en concreto, pudo recurrir a otra versión del mismo autor en la que también se retrataba al emperador de figura entera y con indumentaria cortesana⁶³¹. Los cambios introducidos por Tiziano respecto a aquellos

Tiziano, part. pp. 75-76. En lo que respecta al retrato de Diego Hurtado de Mendoza mencionado por Vasari y el debate relacionado crítico sobre su posible identificación con la pintura de Palazzo Pitti véanse FOULCHÉ-DELBOSC 1910, pp. 310-313; WETHEY 1969; pp. 49-50 y p. 110, n.º 52; TIZIANO 1978, pp. 65-69, n.º10; FALOMIR 1997, pp. 19-27; MANCINI 1998, pp. 32-34; BASSEGODA Y HUGAS 2000-2001, pp. 205-216.

⁶²⁸ Se trata de variaciones sustanciales en la postura de la pierna, en la cabeza del perro, y en la pose de la mano; cf. CHECA 2000, n.º76 pp. 267.

⁶²⁹ Un tema que recientemente ha sido debatido sin llegar a una conclusión definitiva, manteniendo sus posturas -sin cesiones- las opiniones a favor y en contra de ambas tesis FERINO PAGDEN-BEYER 2005, donde se recogen las intervenciones al encuentro vienés del año 2000. Falomir propuso una diferencia en la aplicación de cánones de la proporción de la figura humana que no ha encontrado su refrendo a través de la comparación de los croquis; cf. FERINO PAGDEN 2000, pp. 72-73, con la reproducción de la radiografía (p. 73); FALOMIR 2001, part. pp. 170-172 y FERINO PAGDEN 2005, pp. 3-18, donde se vuelve a publicar en mayor tamaño la radiografía en la contraportada del volumen.

⁶³⁰ Sobre esta cuestión YATES 1975, pp. 57-59; CHECA 2001, 139-155.

⁶³¹ A propósito de esta cuestión Matthews ha pormenorizado su estudio en relación a la propia iconografía de Carlos y con una versión del retrato del emperador fechado hacia 1532 y del que además existen distintas copias, ninguna de las cuales puede identificarse con el prototipo original, como sugiere el propio autor. No obstante, parece razonable buscar a través de aquellas iconografías el eslabón fundamental para entender el desarrollo de esta compleja cuestión. La presencia en la versión del Marqués de Nortampton de un amplio letrero que identifica el retratado y su edad, sitúa la pintura – o, quizás, más cautamente la iconografía allí recogida- en una fecha contemporánea a los dos cuadros con el perro. Además, la ausencia del *Toisón de Oro* devuelve esta imagen a una fecha más temprana y más

modelos responden a la necesidad de adecuar estatismo y rigidez del modelo a los requerimientos de naturalismo⁶³² requeridos por su mecenas. Lo demuestra, por ejemplo, la introducción un detalle histórico real que, al mismo tiempo, alude a una característica iconográfica propia de los retratos de la corte borgoñona⁶³³. Nos referimos al gran perro que acompaña Carlos V⁶³⁴. Un animal que, finalmente, desarrolla un papel esencial en la búsqueda de una coherencia semántica entre la *inventio* y la *compositio* de Tiziano⁶³⁵ y que señala los pasos dado por el artista para encontrar una solución formal que funcionara en el espacio cerrado y voluntariamente hierático de aquella composición, donde redistribuyó los volúmenes⁶³⁶, añadió a los atributos cortesanos⁶³⁷ aquellos

cercana a la del desconocido prototipo, como podremos comprobar más adelante. Lo que estamos planteando, en otros términos, es que Tiziano haya hecho referencia a un modelo de Seisengger, que no es el que hasta ahora se ha identificado como tal. Efectivamente, las incertidumbres compositivas que ofrece la radiografía del cuadro de Tiziano, resultan ser perfectamente lógicas si miramos la silueta de la pintura del Marqués de Nortampton. Aquí la postura de la pierna derecha es similar a la subyacente en la radiografía del cuadro de Tiziano, explicando la razón de un cambio tan radical en la versión definitiva de éste último. De la misma manera, la multiplicación de las cabezas del perro representa otro problema para los equilibrios de composición en el cuadro de Tiziano, MATTHEWS 2001, pp. 86-90 con particular referencia a dos de las imágenes allí publicadas con los nº 34 y 39. Sobre esta mismas cuestiones vuelve KUSCHE 2004, pp. 267-280, donde se intenta defender la excelencia de los pintores alemanes y reducir la “romanidad” de Carlos V a favor de un “gusto” por las formas arcaicas de aquellos artistas.

⁶³² FERINO PAGDEN 2000, pp. 65-75.

⁶³³ BORCHERT 2005, pp. 109-123, aunque la peculiaridad del modelo iconográfico propuesto por Tiziano la encontramos en la centralidad de la relación perro/amo que en cambio, en los ejemplos propuestos por Borchert, se disuelve en escenas de grupo donde la presencia del perro/os nunca logra tanto protagonismo. Quizás la imagen que más pueda parecerse en términos conceptuales es el grabado del príncipe que visita el taller del pintor de Hans Burgkmair, donde, a parte la presencia del artista y la de su ayudante, el perro es el único acompañante del príncipe.

⁶³⁴ La presencia del perro al sequito del emperador la recuerda, por ejemplo SANUTO 1532, LVII, col. 217: “Veniva sopra un caro con un cane grande corso”; sin embargo, recordamos que la presencia de perros era relativamente asentada en los retratos de los príncipes italianos del renacimiento, como demuestran los casos de Ferrara y Mantua; WOOD-MARSDEN 1993, p. 40;

⁶³⁵ PANOFISKY 1992, pp. 84-89; HOPE 1996, pp. 59-71; CHECA 1999, pp. 166-185, HOPE 2005, pp. 89-97.

⁶³⁶ Debió de resultar difícil este proceso de redistribución de posturas y volúmenes, cuando en el cuadro de Seisenegger parecen ser el brazo y la mano izquierda quienes los definen en relación con el espacio que le rodea, además de ostentar uno de los atributos de *dignitas* propio del mundo cortesano como es el guante, cuya importancia Tiziano debía conocer bien,

calificativos de la dignidad imperial de mayor relevancia⁶³⁸. Un proceso que, sin embargo, logró no desvirtuar el conjunto y sobre todo, atendió los requerimientos de su mecenas de forma eficaz hasta el punto de reproducir la “realidad en toda su perfección”⁶³⁹. En tal sentido resulta ejemplar la transformación de la indumentaria del César, cuyo valor semántico multiplica la importancia del modelo de Tiziano en referencia a la recepción de los modelos imperiales y se convierte en motivo más que válido para explicar la posterior copia de aquella pintura por Seisenegger.

Un contexto en el que prima claramente la voluntad de proceder a la difusión de un lenguaje homogéneo, del que encontramos rastro y confirmación, también, en el repertorio iconográfico de algunas de las medallas que se acuñaron con ocasión de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia, el 24 de febrero de 1530. La primera referencia que puede destacarse -y que comparten las pinturas y las medallas- la podemos encontrar en la elección de una imagen del emperador sin

como demuestra el retrato del personaje desconocido del Museo del Louvre y cuya supresión tuvo que ser justificada por atributos alternativos y aun de mayor envergadura iconológica; cf. HABERT 1993, pp. 424-425.

⁶³⁷ Sobre esta cuestión véase CARROLL 2005, pp. 67-76, donde se plantean un análisis de la combinación entre la indumentaria militar y la cortesana como una alusión al dominio político-militar de Carlos V sobre Italia, un concepto volverá a ser propuesto por Tiziano con análogos rasgos conceptuales en el doble retrato realizado en ocasión de la batalla de Mühlberg, cf. en este mismo capítulo más adelante.

⁶³⁸ Clara en tal sentido la continua alusión a la imagen real del César, como es fácil comprobar cotejando el cuadro de Tiziano con las descripciones de Sanuto de 1532 “Soa Maestà vene vestida di sagio y robon di brocato d’argento, foderato di zebellii et calzato, li bolzegini Bianchi” la de la coronación imperial del 1530, “una vesta di brocato di argento rizzo sopra rizzo alla francese, foderato de una bellissima fodera di zibellini con il sayo dil medesimo drappo di arigento et zippone con clase bianche e scarpe di velluto biancho”; respectivamente en SANUTO 1532, LVII, col. 194 y CRONICA 1892, p. 211.

⁶³⁹ Por ejemplo, en estos términos se plantea Danti la función del retrato dentro del concepto de “imitación”: “Ora, per tornare a dire universalmente di tutte le proporzioni delle cose che imitare o vero ritrarre si possono, dico primeramente che ritrarre intendo io che sia fare una cosa appunto come si vede essere un’altra. E lo imitare medesimamente intendo, al proposito nostro, che sia fare una cosa che non solo in quel modo che altri vede essere la cosa che imita, quando fosse imperfetta, ma farla come ella arebbe da essere in tutta la sua perfezione. Imperocché questa parola ‘imitazione’ non intendo che sia altro che un modo di operare il quale fugga le cose imperfette e s’accosti, operando, alle perfezioni; e che il ritrarre abbia a servire solamente d’intorno alle cose che si veggiono essere, per loro stesse di tutta perfezione”; DANTI 1557, p. 241.

alusiones militares: su indumentaria parece pensada para ofrecer una efigie coherente con el mundo de la corte y de los cortesanos⁶⁴⁰. En tal sentido las medallas desempeñaron un papel paralelo al de las pinturas, hasta el punto que de Carlos V llegó a repetir con sus autores el mismo modelo de mecenazgo que llevó a cabo con los pintores. Lo demuestra, por ejemplo, el relato de Vasari, que atribuye a Giovanni Bernardi da Castelbolognese⁶⁴¹ la realización de algunas de ellas⁶⁴², que, finalmente, se convirtieron en modelo para las demás medallas⁶⁴³. Desde el punto de

⁶⁴⁰ Una condición formal que sin duda ayuda a entender su función en el marco más amplio de la definición de la imagen imperial bajo unas referencias clasicistas rebosantes de alusiones a posturas ideológicas cercanas al mundo erasmista y propias de cronologías anteriores a las primeras sesiones de Concilio de Trento; MARAVALL 1960; BRANDI 1993; KOHLER 2000, part. pp. 209-252 en particular sobre la indumentaria de los cortesanos españoles y su difusión en Europa véase QUONDAM 2007, part. pp. 27-56.

⁶⁴¹ DONATI 1989, p. 62; además véase sobre Giovanni Bernardi da Castel Bolognese la referencia presente en el *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 9 (Roma 1967), pp. 166-169.

⁶⁴² VASARI, 1568, vol. V, p. 373. Efectivamente se han conservado un número significativo de medallas de este autor italiano, entre las que destaca un ejemplar del Kunsthistorisches Museum de Viena Viena, Kunsthistorisches Museum, inv. 20 bis, plata, diámetro: 78 mm. Anverso: retrato de Carlos V e inscripción circular CAROLVS·V·IMP·BONON·CORONATVS·M·D·XXX·; reverso: anciano desnudo e inscripción IN·SPEM·PRISCI·HONORIS· TIBERIS. En lo que se refiere al reverso es significativa su interpretación como una alegoría del Tiber o del rey de Alba, Tiberino, cuyo objetivo era de reconciliar a la figura del emperador con la ciudad de Roma tras el Saco de 1527. La referencia iconográfica a la ciudad eterna en términos alegóricos queda indirectamente confirmada por el uso que también se hizo de una parte de esta composición -en concreto de la figura sedente del anciano- en dos medallas de los Papas León X y Paulo III y en otra del mismo Carlos V. Dichas obras, atribuidas a un autor anónimo la primera y a Leone Leoni las otras dos, quieren significar el vínculo del poder del Papa y del emperador con la ciudad de Roma, aunque en la medalla de Carlos, por razones más que evidentes, la referencia alude a la divinidad Tiber/Tiberino más que a la ciudad y a sus instituciones. En las dos medallas papales la presencia de la alegoría de la ciudad de Roma y de las letras S C (Senatus Consultum) se refieren a los lazos que vinculaban el poder del pontífice con la voluntad de las instituciones civiles. Así lo confirmarían las siglas S C, cuya función era la de exaltar la personalidad conmemorada en la medalla mediante la atribución a la misma del valor propio de las monedas de los antiguos, según explica Enea Vico en su *Discorso sopra le medaglie de gli Antichi*. LANGEDJIK 1983, vol. II, p. 1425, n.º 56, ils. 103.55-103.56 ; PLON 1887, p. 255, lám. XXIX, ils. 4-5. El Museo Nacional del Prado conserva una de las versiones de esta medalla (Inv. O-980, Bronce, 35 mm de diámetro); cf. PLON 1887 p. 259, lám. XXX, ils. 5-6; CANO 1994, pp. 178-179; MANCINI 2000, p. 538. VICO 1555, p. 28.

⁶⁴³ Además del ejemplar de Viena, que destaca por estar realizado en plata y por la calidad de sus acabados, se conservan otros dos en bronce en el Museo Civico de Bolonia (sin reverso); uno más en el Museo Nazionale de Florencia, inv. n.º 8516 (en el reverso se representa una escena de caza sacada de una plaqueta del Moderno); un ejemplar en bronce y otro en plomo,

vista iconográfico podemos comprobar que en aquellas medallas Carlos V aparece retratado, como adelantábamos anteriormente y de acuerdo con su iconografía cortesana, de riguroso perfil, con el cabello y la barba recortados siguiendo los dictados de la moda italiana de la época, ajustándose, de esta manera, a las referencias propias del clasicismo y de los dos cuadros de Tiziano y Seisenegger⁶⁴⁴. Al mismo tiempo la ausencia del Toisón de Oro nos devuelve a un contexto cronológico cercano a la iconografía de los ya mencionados cuadros de Seisenegger y, también, al retrato de Parmigianino que, pese a su excelente estructura alegórica, no logró, al contrario de la versión de Tiziano, persuadir al César de su eficacia semántica⁶⁴⁵.

inv. n^o M.O.9. 3326 y M.O.9. 3325 (ambos sin reverso) se custodian en el Gabinete numismático del Museo del Castello Sforzesco en Milán; por último, un ejemplar en bronce, inv. A-1101-364 A, consta en la National Gallery of Art de Washington (sin reverso). Todos estos ejemplares se diferencian del de Viena por tener un diámetro algo superior, midiendo entre 83 y 85 mm. En relación a la función de la medalla dentro de los procesos de recuperación clasicista y sobre todo en lo que se refiere a su unidad lingüística véanse POLLARD 1985, pp. 1421-1424; RODRÍGUEZ CEBALLOS 1995, pp. 87-95, part. p. 87; MACCRORY 1995, pp. 39-52.

⁶⁴⁴ BODART 2000, pp. 7-24. QUONDAM 2007.

⁶⁴⁵ Cabe destacar la ausencia, en una fecha y en una ocasión tan señaladas, del Toisón de Oro, que solía aparecer como atributo principal en la iconografía del emperador. La ausencia se repite en otra obra contemporánea, el celebre retrato alegórico del emperador, atribuido por el mismo Giorgio Vasari al pincel de Parmigianino. Además, ambas obras presentan un elemento común en la representación en perfil del emperador. De esta manera la ausencia del Toisón de Oro podría deberse a que ambas derivaron de una fuente común, o, en todo caso, de que una de las dos obras recoja la iconografía de la otra; VASARI, 1568, vol. V, p. 229; sobre la pintura de Parmigianino, véanse GOULD 1994, pp. 118-119; FERINO PAGDEN 2000, p. 430.

4.3 EL CARLOS V CON EL PERRO: ANACRÓNISMOS DOCUMENTALES E HISTÓRIOGRÁFICOS PARA LA RECEPCIÓN DE UN MODELO DINÁSTICO Y CORTESANO

El *Carlos V con el perro*, a pesar de la contundencia de la estructura semántica que acabamos de comprobar, no encuentra un similar respaldo documental hasta comienzos del siglo XVII, cuando aparece citado por primera vez en los inventarios reales españoles⁶⁴⁶. Una circunstancia que, a nuestro modo de ver, no sólo no invalida la extraordinaria importancia de su iconografía y de la correspondiente circulación⁶⁴⁷, sino que evidencia todavía más la consideración reservada al original que, sólo 23 años más tarde se convirtió en una de las preciadísimas obras regaladas por Felipe IV al príncipe Carlos I de Inglaterra⁶⁴⁸ y que, finalmente, el propio rey español procuró recuperar en la subasta de los bienes del monarca inglés celebrada en 1651⁶⁴⁹, inmediatamente después de la muerte de este último. A lo largo de este casi cuarto de siglo, aun en ausencia del original, la proyección iconográfica de su modelo tuvo tanta trascendencia que a ella podemos reconducir el núcleo esencial de la

⁶⁴⁶ Esta cuestión la ha vuelto a replantear recientemente en términos problemáticos Charles Hope, considerando la ausencia de cualquier indicación sobre la localización material del cuadro o sobre su presencia en algún inventario, una parte importante de su tesis sobre la atribución del cuadro a un pincel diferente del de Tiziano; cf. HOPE 2005, p. 89; respecto a la presencia inventarial de la pintura cf. SANCHÉZ CANTÓN 1959, II, p. 230, en Guardajoyas, nº 173; CHECA 1994, nº 44, p. 270.

⁶⁴⁷ La importancia documental de los rastros iconográficos del *Carlos V con el perro*, la planteaba Fernando Checa en ocasión del coloquio vienes, proponiendo que quizá el rastro del *Carlos V con el perro* no haya que buscarlo siguiendo la vía de la investigación documental, sino que las pruebas de su presencia entre los cuadros de Carlos V se tengan que individualizar por medio de otras pinturas cuyas estructuras iconográficas buscan reproducir la imagen del emperador de una forma similar a la del cuadro de Tiziano. En este sentido pensamos que, quizá, es posible formular un recorrido científico donde cobren fuerza documental algunas pinturas, permitiendo redefinir su capacidad de convertirse en modelo iconográfico para los miembros y allegados de la Casa de Austria.

⁶⁴⁸ SAINSBURY 1859, nº 6, p. 335.

⁶⁴⁹ BROWN 2002, nº 22, pp. 188-189, que propone, con acierto, de interpretar el regalo como parte de la estrategia política de Felipe IV para promover la conversión de Carlos I al catolicismo.

alusiones en los tres retratos que Velázquez pintó hacia 1635-37 representando a Felipe IV, a su hermano y a su hijo en traje de cazador con unos perros a sus pies. La relación que a menudo se ha establecido entre estas obras y el retrato de Carlos V es casi directa, sosteniendo que el pintor sevillano, se habría inspirado en el cuadro de Tiziano. La pregunta que nos hacemos, legítimamente, es la de cómo pudo hacerlo. Sin embargo, no podemos afirmar con certeza que el sevillano tuviera la oportunidad de ver el cuadro del italiano⁶⁵⁰, sencillamente porque la cronología y el contexto histórico lo hacen muy difícil o casi imposible. Velázquez llegó a Madrid hacia el mes de agosto de 1623, si damos crédito a lo que cuenta Pacheco, y a lo que confirman los documentos relativos a sus últimos días de estancia en Sevilla y los primeros testimonios de su venida a la capital del reino⁶⁵¹. Por otro lado tenemos referencias concretas sobre el desarrollo del viaje del príncipe de Gales a España, ocasión en la que Felipe IV, le regaló el cuadro de Tiziano⁶⁵². El futuro Carlos I dejó Madrid el 8 de septiembre, junto a sus enseres y a los regalos recibidos, tomando el camino del Escorial, donde permaneció tres días para luego marchar rumbo a Santander y de allí volver a Inglaterra⁶⁵³. En aquella fecha el cuadro ya debía de seguir a su nuevo dueño, en una caja bien preparada para el largo viaje, imposibilitando que la viera el joven pintor sevillano. De tal manera que sólo podía haber estudiado el cuadro de Tiziano durante unos pocos días del mes de agosto, y además por qué se habría fijado sólo en este cuadro teniendo la oportunidad de ver, prácticamente por primera vez⁶⁵⁴, las salas del Alcázar repletas de obras maestras de las que aprender los secretos del arte de la pintura y, sobre todo, porque Velázquez no podría imaginar entonces que una década más tarde, el rey le fuera a encargar un retrato suyo de cazador. Así que, aunque admitiendo que pudo contemplar el cuadro, tuvo que prestar al *Carlos V con el perro*, la misma atención que a

⁶⁵⁰ BROWN-GARRIDO 1998, nº 18, pp. 125-130; MARÍAS 1999, pp. 123-129.

⁶⁵¹ VARIA VELÁZQUEÑA, vol. II, nº 21-22, p. 222

⁶⁵² BROWN 2002, nº 22, p. 188.

⁶⁵³ Para las cronologías de la estancia de Carlos I en España véase BROWN 2002, part. pp. 48-50.

⁶⁵⁴ Existe noticia de una primera estancia de Velázquez en Madrid el año anterior, de la que sólo se especifica las buenas relaciones que instauró con Luis y Melchior del Alcázar y el sumiller de cortina Luis de Fonseca; véase PACHECO 1649, p. 203; MORÁN TURINA 1999, p. 6.

las demás pinturas que colgaban de aquellas paredes⁶⁵⁵. Finalmente, el cuadro de Tiziano no volvió a la corte de Madrid hasta muchos años después, cuando Balthasar Gerbier lo compró en la almoneda de los bienes de Carlos I y luego lo adquirió Alonso de Cárdenas el 8 de agosto de 1651⁶⁵⁶, fecha en la que el *Felipe IV cazador* estaba bien acabado y rematado.

Estas circunstancias un tanto atormentadas no ponen en duda la vinculación entre ambas pinturas sino que, por lo contrario, demuestran su importancia, desvelando el juego retórico de la reutilización de los modelos iconográficos. Velázquez no necesitaba tener materialmente delante el cuadro de Tiziano para entender su importancia en el marco de la corte de los Austrias, debió bastarle conocer su importancia, o, más sencillamente, comprobar el éxito iconográfico de la composición repetida en sendos retratos de familiares directos del emperador o en algunos personajes importantes de la corte, donde con toda probabilidad hay que buscar los verdaderos indicios de los primeros testigos del éxito y de la recepción iconográfica del modelo plateado por Tiziano.

⁶⁵⁵ El efecto que debieron de producir los cuadros de Tiziano, en esta fase, no tuvo que ser muy trascendente, o por lo menos no tuvo que ir más allá que el resto de las pinturas de la Colección Real, cuya importancia recobró valor a los ojos de Velázquez con posterioridad al primer viaje a Italia, al ejemplo y a los consejos de Rubens, cf. MORÁN TURINA 1999, pp. 12-15.

⁶⁵⁶ BROWN 2002, n.º22, pp. 188-189.

4.4 EL CARLOS V CON EL PERRO: LA PROYECCIÓN DE UN MODELO DINÁSTICO Y CORTESANO

En el párrafo anterior utilizamos a Velázquez como pretexto culto para aludir por lo menos, a la manera de estructurar la relación entre el personaje retratado y su entorno, una circunstancia en grado de reproducir una imagen perfectamente coherente con la tradición figurativa que podía contemplarse en las paredes del Alcázar madrileño y de sendos palacios de la corte, porque, aún en ausencia de datos documentales, un significativo número de referencias iconográficas permiten seguir el rastro del modelo elaborado por Tiziano entre los retratos de familiares y cortesanos en obras realizadas hacia mediados del siglo XVI. En primer lugar nos referimos a la silenciosa pero emblemática presencia del perro que hacia mediados del siglo XVI recobra un valor significativo en términos de identificación dinástica⁶⁵⁷, determinando la definición de la iconografía de algunos exponentes de la rama hispano-portuguesa de la familia. Es este el caso de Juana de Austria⁶⁵⁸ y de su hijo Sebastián del Portugal⁶⁵⁹, que aparecen

⁶⁵⁷ BORCHERT 2005, pp. 109-123. Es interesante destacar que uno de los protagonistas de las negociaciones con Gran Bretaña, Don Diego de Sarmiento, se hizo retratar por János Privitzer junto a un perro y a un bufete, según los modelos iconográficos propuestos por los retratos de Carlos V y Felipe II y en una fecha muy señalada de su biografía, como fue el traslado a la corte de inglesa. Cabe resaltar que el perro lleva en el collar el escudo de su dueño y que es de raza pointer cuyos atributos se reconocen en nobleza, lealtad, equilibrio y disponibilidad a trabajar en tareas muy difíciles, requisitos que bien se pueden referir a las complejas tareas de un embajador; cf. ELLIOTT-URREA 2002, nº 21, pp. 184-187. Igual de significativo nos parece la inscripción en la columna: DA LA VIDA/OSAR MORIR// OSAR MORIR /DA LA VIDA. Toda una declaración de intentos y de fidelidad hacia su monarca y la dinastía, según un esquema propuesto ya con anterioridad por la princesa Juana de Austria en un retrato suyo; MANCINI 2000, pp. 230-232.

⁶⁵⁸ Uno los mejores y más singulares retratos de la madre de Sebastián, la princesa Juana, pintado por Alonso Sánchez Coello, hacia 1557 otorga al perro una evidente función emblemática. Se trata quizá de uno de los eslabones más importantes para entender la vinculación entre el retrato del emperador y las dinámicas dinásticas hispano-lusitanas. El cuadro de Alonso Sánchez Coello es extremadamente significativo por múltiples razones que han sido en parte explicadas por Annemarie Jordan, con todo, quizá el aspecto más relevante de su construcción iconográfica y de su valor iconológico debemos de ponerlo en relación con la imagen del emperador pintada por Tiziano. Sánchez Coello rompe

voluntariamente el molde del retrato femenino con el perro, en cuanto sustituye el pequeño perrito *faldero*, parte integrante de un repertorio figurativo de derivación italiana y que suele aludir a la fidelidad matrimonial de la mujer (cf. con el retrato de la misma Juana en las *Descalzas Reales* de Madrid; KUSCHE 1999, p. 433; JORDAN 2002, nº 20-21, pp. 64). En su lugar nos encontramos con un perro de grandes dimensiones que además comparte con su dueña el protagonismo en el escenario figurativo, como confirman a la vez el hecho extraordinario de que el animal mira hacia el espectador (utilizando a tal fin su ojo izquierdo de forma similar a la princesa) y en su collar lleva el escudo con las armas de Castilla y de Portugal, confirmando la importancia semántica de su presencia. El retrato de Juana, según esta iconografía, no es una obra aislada, sino todo lo contrario. Se trata de una imagen prototípica, reproducida en múltiples ejemplares, y que se convierte en una verdadera iconografía de referencia. Hasta el punto que de ella derivan un número significativo de retratos centrados únicamente en el rostro de Juana. La presencia del perro se repite en otras tres obras, incluyendo entre ellas el ambiguo retrato de *Giovanna Feltria*, donde la identidad iconográfica de Juana viene sustituida por la de Giovanna de Montefeltro, previa la exclusión de la columna de la derecha y la transformación de las armas del escudo en las de los Montefeltro, confirmando así la posibilidad de declinación semántica del prototipo. No obstante, no se trata del único caso de recuperación del retrato de Juana por otras finalidades representativas; JORDAN 1994, *Retrato de Juana de Austria con un perro*, Viena, KHM, GG 3562, regalado a la corte austriaca en fecha posterior a 1560; *Retrato de Juana de Austria con un perro*, col. privada, con variantes en el tocado, en el traje y en la postura del perro, en JORDAN 2002, pp. 57-59; *Retrato de Juana de Austria con un perro*, Museo del Hermitage, inv. 7185, en JORDAN 2002 p. 59. Para una definición de la compleja relación entre la princesa Juana de Austria y las artes véase TOAJAS ROGER 2000, pp. 101-115, particularmente interesantes para nuestro estudio resultan las precisiones respecto a la actitud de Juana para que el Monasterio de las Descalzas tuviese la “nobleza adecuada” (p. 108); es decir respondiera a los criterios de decoro que encontremos teorizados por el padre Sigüenza en relación a El Escorial. Un planteamiento que se reitera en los encargos devocionales de la princesa que se ofrecen como continua búsqueda de un “decorum, esta vez adecuado al honor debido al culto sagrado” (p. 113) y, finalmente, en la exposición en el recinto del monasterio de una heterogénea (por tipología y soporte) galería de retratos familiares (p. 114).

⁶⁵⁹ En particular, hacia comienzos de los años setenta, la iconografía del joven heredero de la corona portuguesa empezó a ofrecer continuas alusiones a la imagen de su abuelo, Carlos V, manifestando así el interés por crear una migración iconográfica hacia Sebastián de aquellos elementos que más se calificaban la majestad del emperador, como demuestra propio la introducción del perro en algunos retratos suyos. Un perro cuyos rasgos revelan una derivación directa del cuadro de Tiziano, de manera especial en el caso del retrato del Museo Nacional de Arte Antigo de Lisboa (inv. 1165), pintado hacia 1571 por Cristóvão de Morais. Además, cabe destacar que, este cuadro, rescata de una forma básica los elementos que caracterizan el prototipo de Tiziano en lo que se refiere a la fuerte iconicidad del personaje retratado, un resultado logrado eliminando cualquier referencia espacial y centrando el foco de atención hacia su protagonista. Por otro lado, la estructura iconográfica de la pintura de Morais es parte de un sistema de reproducción casi serial de la imagen de Sebastián, en la que, a parte de alguna variante concreta, se repiten la pose general y los rasgos fisionómicos de su cara. No obstante, todas estas imágenes ofrecen un planteamiento similar en su lado izquierdo, donde encuentran su colocación aquellos atributos cuya función era la de vincular

acompañados por perros en sendos retratos de aparato. Una circunstancia parecida se produce al analizar el retrato de Luisa de Borja y Aragón, duquesa de Villahermosa, atribuido a Rolan de Mois⁶⁶⁰ y fechado hacia hacia 1560, porque se trata de una pintura que plantea una significativa coincidencia cronológica en su estructura iconográfica con el cuadro de la princesa de Austria. De este modelo recupera los elementos y el equilibrio esencial, aun mostrando algunas indecisiones espaciales que confirman la desigualdad entre los dos pintores. Pese a tales diferencias estilísticas el retrato de doña Luisa ratifica la difusión, en los ambientes cortesanos más próximos a la princesa y a su hermano, de la variante iconográfica del modelo de Tiziano en su declinación femenina, según lo propuesto por Sánchez Coello. Una circunstancia a la que concurrió, también, el hecho de no tratarse de un cuadro aislado, sino de una pieza clave de la galería dinástica de retratos que el marido de doña Luisa, don Martín de Gurrea y Aragón, encargó a Mois⁶⁶¹, prácticamente coincidiendo con las fechas en las que Felipe II le otorgaba el título de IV duque de Villahermosa como culminación de un complejo y contrastado proceso de sucesión⁶⁶². En concreto el cuadro de doña Luisa era la pareja, según las pautas cuya cumbre historiográfica podemos indicar en Galería del Cierzo del Palacio del Pardo, del retrato del mismo don Martín, que ostentosamente reproducía el modelo del retrato del príncipe Felipe armado de Tiziano⁶⁶³. En este sentido es interesante

al joven monarca con su abuelo materno, sean columnas, sillas, o el propio perro; sobre estas cuestiones MANCINI 2000, pp. 228-224.

⁶⁶⁰ MORTE 1998, pp. 577-578.

⁶⁶¹ MORTE 1999, pp. 456-468, donde se pormenorizan las características de la galería de don Martín y se detallan los cuadros allí expuestos.

⁶⁶² MÉLIDA 1903, pp. LXVI-XVIII.

⁶⁶³ Razón por la que no dudamos en considerar que este ilustre cortesano y coleccionista, querría por medio de su retrato demostrar su conocimiento de las últimas y más recientes modas artísticas que llegaban por la mano de Tiziano a la corte española y así representar en términos figurativos su proceso de imitación de los modelos estilístico e iconográficos filipinos. De forma similar, no cabe duda de que el retrato de su esposa no debía ser de inferior calidad. Por esta razón la iconografía de figura entera con el perro, propuesta por Sánchez Coello, debió de parecer la más adecuada, por formato y complementariedad, además de imponerse por ser la moda más reciente que se estaba difundiendo en la corte de los Austrias españoles para los retratos femeninos; sin considerar, en esta sede, las posibles vinculaciones que tenían ambas mujeres con la Compañía de Jesús y cómo esto podría relacionarse con la decisión de reproducir el modelo iconográfico propuesto por el retrato de doña Juana; MORTE 1998, pp. 576-577.

destacar que para llevar al cabo su proyecto el duque de Villahermosa contrató a dos pintores, Pablo Schepers y Roland de Mois, que aunque de formación flamenca tenían una fuerte influencia por parte de la pintura veneciana y de Tiziano en particular, confirmando de tal manera la fuerte difusión de los modelos formales de éste artista en el sistema cortesano español.

Los tres retratos a los que acabamos de aludir, a parte los parecidos iconográficos ya comentados, coinciden con sendas afirmaciones de la condición dinástica de cada uno de los personajes retratados. En el caso de Juana la obra se pintó para ser enviada a Viena como regalo para su hermana María⁶⁶⁴ en una fecha esencial, 1557, para afianzar las razones históricas de su presencia política en el escenario español⁶⁶⁵. En este marco la política de las imágenes debió jugar un papel de primer plano, cooperando a la creación de un retrato que recuperaba una iconografía específica de Carlos V correspondiente al momento de la coronación imperial, cuya función era la de desvincular la princesa de cualquier lazo familiar que no correspondiese a sus deseos de subrayar su descendencia dinástica con su padre el César. Un mecanismo que, en su intención de repetir las gestas del emperador reprodujo unas décadas más tarde Sebastián de Portugal, coincidiendo exactamente con la fecha de la muerte de su madre.

⁶⁶⁴ María, en cuanto esposa de Maximiliano II, podría llevar el título de emperatriz, con todos los honores correspondientes, como hizo la madre de ambas, Doña Isabel. No obstante en términos iconográficos no renunció a redundar en su vinculación con el César *Carolus* del que le derivaba la condición imperial, cómo demuestra la compleja estructura iconográfica de su retrato pintado por Antonio Moro en 1551, que redundaba por las alusiones a la divisa imperial del *plus ultra*; cf. SÁINZ DE MIERA 1998, nº 100, pp. 409-410.

⁶⁶⁵ Juana, hija de un emperador que acababa de abdicar, hermana de un rey, viuda de otro y sobre todo madre de un niño destinado a ser rey de Portugal, quizá necesitaba reafirmar continuamente su condición, como confirma el epitafio de Diego de Mendoza en su sepulcro de las *Descalzas Reales*: “No te detengas que es muy corto el día/y larga la jornada: Doña Juana/ yaze en el hueco desta piedra fría./ Hija de Carlos quinto, clara hermana/ de Philipo segundo: madre pía/ de Sebastián, la gloria lusitana.../”, citado en PORTÚS 2001, p. 198; más en general sobre su papel político véase JORDAN 2002, pp. 42-44.

4.5 EL CARLOS V A CABALLO EN MÜHLBERG: LOS CONTEXTOS DE LA CELEBRACIÓN

El proceso de elaboración que llevó a cabo Tiziano con motivo del retrato del emperador realizado para celebrar la victoria en la batalla de Mühlberg, representa un momento esencial en la determinación de la función *seminal*⁶⁶⁶ de las iconografías elaboradas por el pintor italiano como demuestra su posterior exposición en lugares privilegiados⁶⁶⁷.

La batalla que el 24 abril de 1547 enfrentó a las tropas de Carlos V, Fernando I y el elector Mauricio de Sajonia con las de la Liga de Smalkanda, guiadas por el elector Juan Federico de Sajonia, constituye uno de los puntos de inflexión en las políticas europeas del César⁶⁶⁸ desde el punto de vista de los equilibrios geopolíticos y, sobre todo, en lo que se refiere a la definición de los espacios de la ortodoxia religiosa, quedando, este último aspecto definitivamente resuelto por la materialización en la figura de Carlos V de los conceptos relativos al César cristiano y a la predestinación de sus acciones⁶⁶⁹. El cuadro de Tiziano apuesta claramente por representar estos aspectos de forma sintética y a través de un lenguaje ostentosamente naturalista. Por esta razón el pintor se aleja claramente de las referencias concretas a los aspectos que caracterizan la batalla en términos geográficos, militares y contextuales, con la excepción de las citas directas referida al emperador

⁶⁶⁶ FALOMIR 2008, p. 388.

⁶⁶⁷ Para la localización en el Alcázar ORSO 1986, pp. 90, 108, 116; mientras en lo que se refiere a su traslado al Palacio de El Pardo con ocasión de su redecoración en 1604, AZCÁRATE 1992, pp. 783-794, la referencia en p. 786 “(35) un lienzo grande del enperador Carlos quinto a caballo armado pintado por el tiçiano y tiene un jabalina en la mano con su marco de oro y negro”; el recorrido del cuadro por las Colecciones Reales se encuentra en CHECA 2001, pp. 75-76.

⁶⁶⁸ RODRÍGUEZ-SALGADO 2001, pp. 27-39.

⁶⁶⁹ La identificación de Carlos V cómo parte esencial en los proyecto de aplicación de la justicia divina empieza a producirse a partir de las justificaciones relativas al “Saco de Roma” y perfectamente explicadas por Alfonso de Valdés en su *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*; NAVARRO DURÁN 1997, pp. 153-163.

(el arnés, la armadura, la lanza⁶⁷⁰) o de las alusiones a los aspectos místicos vinculados a los acontecimientos narrados por las diferentes crónicas de la época. Por otro lado, en lo que podemos considerar los aspectos dialécticos de la forma de representar la batalla y con la siguiente victoria, quizás podamos encontrar algún indicio de los mecanismos que desarrolló Tiziano en su pintura. Un caso ejemplar en tal sentido lo encontramos en los apartados que Ludovico Dolce dedica, en su biografía de Carlos V⁶⁷¹, a la descripción de la campaña de Alemania, y en concreto al episodio de Mühlberg. Se trata de una fuente muy valiosa por tres razones: la proximidad a Tiziano⁶⁷², la relativa lejanía de los acontecimientos históricos⁶⁷³ y, su manifiesta intención encomiástica⁶⁷⁴. Un libro que no podemos considerar una crónica y que, por esta misma razón, centra su discurso en los elementos esenciales de la biografía política de Carlos V, de modo que Dolce apuesta claramente por otorgar mayor espacio a las consideraciones sobre la *magnanimidad* del César hacia los vencidos, el elector Juan Federico en concreto, que en los pormenores de la batalla. De ella se destacan sobre todo las dificultades y la intervención fundamental de un lugareño⁶⁷⁵. Sin embargo, a propósito de la cautividad del elector se detallan las razones que determinaron la concesión de la gracia y las condiciones de la misma⁶⁷⁶, recalcando en todo momento la magnanimidad de Carlos V y la profunda equivocación de aquellos que se le enfrentaron. En términos esquemáticos el relato de Dolce nos indica que, superada la inmediatez de los acontecimientos históricos, lo que interesaba celebrar era la condición cesárea de Carlos y su reconocimiento por parte de los demás

⁶⁷⁰ SOLER DEL CAMPO 2001, pp. 87-102.

⁶⁷¹ DOLCE 1561, pp. 112-134.

⁶⁷² Sobre esta cuestión y los vínculos entre Tiziano y Ludovico Dolce véase capítulo 3.

⁶⁷³ El texto de Dolce se edita en una primera versión en 1561 y luego se vuelve a publicar por los tipos del mismo editor, Gabriel Giolito de Ferrari, seis años más tarde, en 1567. Cabe destacar que la segunda edición presenta en la portada un grabado de Enea Vico.

⁶⁷⁴ Ludovico Dolce publica su biografía posteriormente a la muerte del César y sobre todo habiendo transcurrido más de diez años de la campaña de Alemania, circunstancias de gran relieve en cuanto, al ser claramente un texto encomiástico posterior a la muerte de Carlos, apuesta por relatar los elementos esenciales que caracterizaron su vida desde el punto de vista militar, político y, sobre todo, ideológico; cf. ZAPPELLA 1988, t. I, p. 237; CADENAS 2000, sf.; MANCINI 2000, n.º 300, p. 511; CHECA 2001, p. 71.

⁶⁷⁵ DOLCE 1561, pp. 126-127.

⁶⁷⁶ DOLCE 1561, pp. 128-130.

príncipes. Un concepto que volvemos a encontrar, integrado con otros elementos, en la portada de la segunda edición de la biografía de Dolce, realizada también por Enea Vico. En ella encontramos inscrito en un ovalo un retrato del emperador armado⁶⁷⁷, flanqueado por un sistema alegórico perfectamente coherente con el texto del volumen y que apuesta, también, por exaltar la virtud de Carlos V, poniendo de manifiesto la contraposición de las personificaciones alegóricas de la vida activa y de la vida contemplativa⁶⁷⁸. En otros términos, aquella portada quiere manifestar la semántica del poder que rodeaba la figura histórica del César Carlos, sin perderse en elementos anecdóticos aunque sin renunciar a sus calificativos específicos⁶⁷⁹. Una postura ideológica en

⁶⁷⁷ Se trata del mismo prototipo iconográfico que Vico utilizó en una estampa calcográfica de 1550. En ella se intenta conjugar la imagen real del emperador con una ostentosa recuperación del lenguaje clasicista. Vico, para celebrar las victorias de Carlos, por un lado recurre a los modelos iconográficos de la pintura de Tiziano, y, por otro lado, elabora una compleja estructura, rica en alegorías y referencias a conceptos de tipo neoplatónico, cuya intención última era la de compaginar las alusiones al cristianismo con el sentido del héroe clásico, para, de esta manera definir la semántica de la *virtud heroica*. La estructura arquitectónica del grabado participa estratégicamente de este proceso de definición, creando correspondencias entre las órdenes toscana y dórica y las virtudes del César, según lo que explicaba Antón Francesco Doni, en el opúsculo que acompañó la primera impresión del grabado; CHECA 1987, pp. 182-183; LOS AUSTRIAS 1993, nº 36, pp. 53-54; MANCINI 2000, nº 299, pp. 510.

⁶⁷⁸ En el lado izquierdo encontramos una figura vestida a la *romana* que encarna la imagen del César y ostenta todos los atributos correspondientes (la espada levantada, la esfera del mundo, la corona de laurel) y sobre todo ensalza sus condición de guerrero/vencedor, un concepto finalmente subrayado por la inscripción SVSTINET HVNC VICTOR. En el lado opuesto, nos encontramos con una figura despojada de todo atributo, o mejor dicho, que ostenta su renuncia a ellos, como confirma la inscripción CONCVLCAT SYDERA QUAERENS, clara alusión a la renuncia del emperador al título imperial para retirarse en el monasterio de Yuste. Un concepto confirmado, también, por la presencia de una corona imperial puesta a los pies (mejor dicho detrás de ellos) de esta misma figura alegórica y su gesto de indicar y mirar hacia arriba; ZAPPELLA 1988, p. 237; LOS AUSTRIAS 1993, nº 37, p. 55; MANCINI 2000, nº 300, p. 511.

⁶⁷⁹ Cabe recordar que Vico coincidió en Augusta con Tiziano y fue allí donde pudo razonablemente ver el retrato ecuestre del César que convirtió rápidamente en motivo de inspiración para realizar una primera versión grabada. Una circunstancia recordada por Giorgio Vasari: “Parimente intagliò il ritratto di Carlo Quinto imperadore, con un ornamento pieno di vittorie e di spoglie fatte a proposito; di che fu premiato da Sua Maestà e lodato da ognuno. Et in un'altra carta, molto ben condotta, fece la vittoria che Sua Maestà ebbe in su l'Albio” (VASARI 1568, t. II, p. 306) y exaltada por Ludovico Dolce que en el *Dialogo de la pintura*, se refiere al mismo episodio en estos términos: “E messer Enea Vico parmigiano, non solo intagliatore di stampe senza uguale, ma letterato e sottile investigatore delle cose appartenenti all cognizione delle storie (come si vede ne'libri delle sue medaglie e

relación a las artes que Tiziano supo interpretar de forma efectiva propio en el retrato de Mühlberg, logrando disimular los mismos conceptos planteados en el grabado de Vico o en la biografía de Dolce a través de un naturalismo pictórico de extraordinaria eficacia capaz de sintetizar los elementos esenciales de las detalladas crónicas de Luis de Ávila y Zúñiga⁶⁸⁰, de Alfonso de Ulloa⁶⁸¹, de Diego de Salazar y de Giovanni Godoy⁶⁸², sublimándolas en alusiones alegóricas y, por otro lado, alejándose de manera radical del conjunto de imágenes ilustrativas que aludían a la batalla y a los acontecimientos posteriores. En tal sentido resulta ejemplar la comparación entre el grabado histórico/alegórico del

della genealogia de'Cesari) essendo già qualche anno ritornato dalla corte, mi raccontò che presentato ch'egli ebbe a Cesare il rame del suo politissimo intaglio, nel quale fra diversi ornamenti di figure che dinotano le imprese e la gloria di sua maestà, si contiene il suo ritratto, Cesare presolo in mano ed appoggiatosi ad una finestra, lo drizzò al suo lume; e dopo averlo riguardato interamente buona pezza, oltre al Desiderio che dimostrò che di quello si stampassero molte carte, non potendosi ciò fare perché il rame era indorato, scorrendo seco minutamente intorno all'invenzione ed al disegno, diede un buon saggio d'esserne intendente tanto quanto molti altri che facciano la sua professione o poco meno: e fece annoverare al medesimo duecento scudi" (DOLCE 1557, p. 108); finalmente el propio Vico, pocos años más tarde subrayaba la consideración que le otorgó Carlos V con motivo de aquel grabado: "la quale hoggi sua Maestà conserva fra le sue cose più Care" (VICO 1555, p. 9). Cabe destacar que Vasari señala dos grabados, el del retrato y otro para celebrar la victoria de Mühlberg, cuya correspondencia numérica con los que existen en la actualidad, no debe traer a engaño. En Augusta Vico realizó un primer retrato del que no se pudieron sacar más copias en cuanto las planchas fueron doradas por el autor y de esta manera convertidas en inservibles y la alegoría de la *Batalla de Mühlberg*; mientras que el óvalo con el marco alegórico se tuvo que realizar posteriormente en Venecia, aunque basándose en el cuadro de Tiziano. En estos términos lo refiere Anton Francesco Doni en su *Dichiarazione sopra l'effigie del Cesare* de 1550: "Havendo M. Enea Vico da Parma intagliato il ritratto di sua Maestà con quegli ornamenti, motti, imprese, poesie et storie, che si convengono a si gran Nume [...], di farne una breve dichiarazione al mondo, della significazione delle figure, et aprire l'interpretatione de'motti, la quale s'accompagni con la viva effigie di Cesare, tattrà d'un altra, ch'è uscita dal mirabile pennello del gran Titiano", DONI 1550 en BODON 1997, p. 105-106. Destacamos que la obrita estaba dedicada al entonces embajador imperial a Venecia Juan Hurtado de Mendoza y era complementaria al otro opúsculo sobre el mismo tema escrito por el propio Enea Vico; cf. VICO 1551. En general sobre estas cuestiones véase BODON 1997, pp. 29-3 y 104-107.

⁶⁸⁰ ÁVILA Y ZÚÑIGA 1548; de esta obra se conocen versiones en italiano, francés, latino y castellano, todas editada entre 1548 y 1551; cf. MÉNDEZ APARICIO, 1993, nº 645, pp. 234-235. Sobre la figura de Luis de Ávila y Zúñiga véase GONZÁLEZ PALENCIA 1930.

⁶⁸¹ ULLOA 1556.

⁶⁸² Estas dos últimas recordadas por MARÍAS-PEREDA 2000, p. 30.

propio Enea Vico⁶⁸³ y los de Heemskerck⁶⁸⁴ y Tempesta⁶⁸⁵ enfocados hacia la misma tónica. Un conjunto de obras a las que hay sumar el friso de Oriz⁶⁸⁶, el de Alba de Tórmes⁶⁸⁷, la medalla de Carlos I y Fernando I, atribuida a Nickel Milcz⁶⁸⁸, las cerámicas de los talleres de Urbino⁶⁸⁹ y otras series perdidas mencionadas en los inventarios del Palacio de El Pardo⁶⁹⁰.

⁶⁸³ Enea Vico-Giovanni Battista Mantuano, *La Batalla de Mühlberg*, Venecia 1551, Estampa calcográfica, Madrid Biblioteca Nacional inv. 40.933; FERRARINO 1977, pp. 45-46; CHECA 1987, pp. 126-127; PAGANI 1992, p. 74; CHECA 1994, pp. 202-203; MARINI 1998; pp. 331-334; MANCINI 2000, n^o281, p. 492.

⁶⁸⁴ Se trata de uno de los mejores testimonios de los procesos de elaboración heroica de la imagen de Carlos V; ROSIER 1990-1991, pp. 24-38; para la comparación de estas imágenes con la pintura de Tiziano CHECA 2001, pp. 73-74.

⁶⁸⁵ HOPE 1996, pp. 59-71; CHECA 1999, pp. 351-359.

⁶⁸⁶ Se trata de una obra narrativa con detalles bélicos del choque entre las tropas de Carlos V y las de la Liga de Smalkanda. A pesar de la fidelidad hacia el desarrollo real de la batalla, la grisalla apuesta por exaltar la modernidad militar y el heroísmo de las tropas imperiales. Por esta razón el primer plano lo ocupan los arcabuceros y la artillería, verdaderos cuerpos de élite en pleno apogeo de sus respectivas gestas. En la escena final asistimos a la rendición del duque de Sajonia y a su entrega y sumisión; HUARTE 1926, p. 422; SÁNCHEZ CANTÓN 1944; GARCÍA GAÍNZA Y ORBE SIVATE 1989, IV (1), pp. 262-263; MANCINI 2000, n^o293, pp. 502-503.

⁶⁸⁷ MARTÍNEZ DE IRUJO Y ARTÁZOCOZ 1954; cabe destacar que en estas pinturas, como evidencia Checa, la atención se desplaza hacia el papel protagonista del duque de Alba; cf. CHECA 1987, pp. 131-132.

⁶⁸⁸ Se trata de una medalla muy significativa en cuanto, por un lado pormenoriza los acontecimientos de la batalla según el esquema épico planteado por Luis de Ávila y Zúñiga hasta el punto de reproducir algunas similitudes con uno de los grabados que acompaña los *Comentarios de la Guerra de Alemania*, aunque con una disposición invertida; por otro lado se enfocan los acontecimientos desde otro punto de vista, cómo confirma el letrero del reverso de la medalla. Allí se alude directamente a la “CAPTIVITAS IOANIS FEDERICI DUCIS SAXONIAE”, cuyo protagonismo confirmaría la posterior magnanimidad de Carlos V; cf. HILGER 1969, n^o 209, p. 81.

⁶⁸⁹ Se trata de sendas cerámicas de mayólicas en las que se retoma como fuente iconográfica el grabado de Vico-Mantuano, lo que nos interesa destacar son las inscripciones que los diferencian y que, también, reinciden en las cuestiones relacionadas con el protagonismos en el acontecimiento. Así si en la versión del Musée Antonine Vivenel (inv. L-3015) se destacan el lugar, la figura del emperador y la intervención divina (M CAROLI ALBIS/APUD MILBVURGUM FELICISIMO NUMINE); en la de colección particular de Toledo se vuelve llamar la atención sobre el elector y su captura (LA PRESA DEL'DUCA DE SASSONIA); CONTI 1973, n^o 197; RAVANELLI GUIDOTTI 1988, n^o 11, p. 74; MANCINI-KRAE 2000, n^o 282-283, p. 493; CHECA 2001, pp. 64-65.

⁶⁹⁰ A las series perdidas se refiere CHECA 1987, pp. 130-131, detallándolas posteriormente en CHECA 2001, p. 72.

4.6 EL CARLOS V A CABALLO EN MÜHLBERG: ELABORACIÓN DE UN ICONO CLASICISTA

Respecto al conjunto de obras que acabamos de mencionar, el *Carlos V en Mühlberg* de Tiziano se caracteriza por presentar al emperador como una figura aislada y, al mismo tiempo, no ofrecer alusión alguna a la batalla: no aparece el fragor de las armas y sólo encontramos una lejana referencia geográfica a través de la presencia del río Elba. Tiziano apuesta por construir su pintura buscando un equilibrio entre las citas clásicas y las menciones directas a los detalles de valor simbólico presente en las crónicas contemporáneas, como demuestra su insistencia en describir el amanecer o la importancia otorgada al río Elba⁶⁹¹. Un detalle, este último, que coincide de manera significativa con la descripción épica narrada por Alfonso de Ulloa⁶⁹². Una fuente con la que Tiziano coincide también en su manera de pintar el caballo, las armas y la armadura del emperador⁶⁹³, como confirma en un nivel más estético la peculiar definición cromática utilizada por Tiziano interpretando con sus pinceles los reflejos y los juegos de luces del cielo y del paisaje, un aspecto que, por otro lado, podemos poner directamente en relación con lo narrado por Luis de Ávila y Zúñiga sobre las nieblas que protegieron las tropas del emperador hasta vislumbrar el campo enemigo⁶⁹⁴. Un conjunto de elementos que puestos en relación directa con las fechas de cada una de las obras, literarias o figurativas, pone en evidencia el hecho que debió de existir una estrategia común para todas y cada una de ellas. En concreto no cabe duda de que, si es cierto que los

⁶⁹¹ Se trata de una referencia geográfica trascendente en cuanto el Elba representa una de las fronteras, de los *limes*, de mayor importancia en el imaginario clasicista europeo hasta el punto de convertirse en instrumento esencial para facilitar todo tipo de comparaciones entre el Carlos y diferentes héroes clásicos empezando por Julio César; cf. CHECA 2001, pp. 62-63.

⁶⁹² ULLOA 1556, fol. 229v.

⁶⁹³ Sobre las armas de Carlos V en la batalla de Mühlberg véanse GODOY 1992, pp. 162-165; SOLER DEL CAMPO 2001, pp. 87-102.

⁶⁹⁴ ÁVILA Y ZÚÑIGA 1548, pp. 409-449, para la descripción particularmente pp. 441-444. Queremos destacar cómo Ávila y Zúñiga cite al propio Carlos para indicar la función estratégica de la niebla protectora de las tropas imperiales hasta llegar cerca de los enemigos: “Estas nieblas nos han de perseguir siempre estando cerca de nuestros enemigos”.

textos de Ávila y Zúñiga y Ulloa se aprovechan para concurrir a la interpretación del cuadro de Tiziano⁶⁹⁵, puede darse la situación inversa, llegando a considerarlos casi una descripción ecfrástica de aquella pintura. Demostrando así, que la estrategia sobre la representación de la batalla de Mühlberg tuvo, independientemente del soporte elegido, que responder a unos patrones muy parecidos y de relativa difusión dentro del sistema de poder cercano a Carlos V. Quizás la prueba de lo que acabamos de afirmar la encontremos en la relación entre el grabado de Vico-Mantuano y las recomendaciones iconográficas que Pietro Aretino remitió a su amigo en abril de 1548⁶⁹⁶. De ellas queremos destacar dos aspectos: la precisa identificación de la *Fama* y de la *Victoria*, figuras alegóricas de una gran eficacia tópica a la hora de exaltar las razones y las virtudes del César y que coinciden perfectamente con el planteamiento ofrecido por el grabado de Vico-Mantuano, donde aquellas mismas alegorías logran yuxtaponer los lenguajes de la crónica

⁶⁹⁵ Aun así, no podemos olvidarnos de que se trata de unas referencias cultas y reservadas a ser entendidas sólo por una minoría de cortesanos y en concreto por aquellos que hubieran podido tener acceso al cuadro conociendo previamente el texto literario. Quizá esta peculiaridad, junto con la elaboración iconográfica propuesta por Tiziano, haya sido capaz de determinar la casi inmediata sublimación del sentido narrativo del cuadro en favor de su carácter de icono.

⁶⁹⁶ Pietro Aretino escribió a Tiziano, definiéndole con acierto en el encabezamiento *Vecellio Apelle*, desde Venecia en abril 1548, facilitando su opinión sobre la forma con la que representar de la mejor manera el retrato del emperador: “Il segno mo di turbato affetto, che apparse nel fronte del magno Carlo nel dirsigli la crudeltà usatami da l'uomo ch'io non vi nomino, è suto verace moto de la pietade augusta; a la cui imagine, che voi rassemblete, e in su lo istesso cavallo e con le medesime armi che aveva il dì che vinse la giornata in Sansogna, vorrei vedere a lo incontro fermarsi in piedi e moversi (secondo che si move o ferma il destriere ch'egli cavalca) la Religione e la Fama; l'una con la croce e il calice in mano, che gli mostrassi il cielo; e l'altra con le ali e le trombe, che gli offerisse il mondo. Conciosia che per acquisto di quello e di questo il deificato monarca combatte e travaglia non pure il verno, come la state, ma il dì al pari de la notte; tolerando la guerra de le malvage indisposizioni che lo affliggono con una maniera di costanzia, che più non se ne scorge in un corpo senza detrimento e disturbo. Onde il tempo e la morte se ne ramaricano e dolgono: avvenga che solo la providenzia di tale annulla con la laude la età fugace di colui, e ispegne con la gloria il fine inessorabile, di costei. E ciò ritrae dal suo sembiante chi bene il considera nei ritratti di quel Tiziano, riserbato da Dio al suo secolo a ciò che il mondo si compiaccia in così fatti essempli, in virtù de lo stil vostro indubitatamente divino. Peroché non saria lecito che mortal mano dipingesse lo immortalissimo duce”; cf. ARETINO 1957, CDXII.

de los hechos y de la predestinación del resultado final⁶⁹⁷, en cuanto presentes en el campo de batalla durante el desarrollo de los acontecimientos bélicos y no simples alusiones al resultado final, como en el caso de las portadas decorativas citadas anteriormente. Se trata de algo parecido a las personificaciones de la épica clásica, de aquellos dioses olímpicos que toman partido y participan de los eventos de los hombres de manera activa⁶⁹⁸. La segunda cuestión que podemos destacar en la carta de Aretino se encuentra en el *post data* de la misma⁶⁹⁹, donde las acciones de Carlos V se vinculan directamente con su especulación privilegiada sobre lo antiguo, materializándose así el propio concepto de clásico en su persona y en la actualidad histórica. Como es evidente, Tiziano hizo caso omiso de los consejos iconográficos de su *compadre*, aunque, le prestó más atención en lo que corresponde a la segunda parte de aquellas reflexiones, en particular para lo que se refiere a la dialéctica entre lo *natural* y lo Clásico. Una cuestión a la orden del día hasta el punto que en el mismo año en que Tiziano pintaba el retrato ecuestre del emperador, Enea Vico publicaba en Venecia junto con el erudito veneciano Andrea Zantani *Le imagini con tutti i riversi trovati et le vite de gli imperatori tratte dalle medaglie et dalle istorie de gli antichi*⁷⁰⁰. En este libro, a parte de una serie de notas biográficas sobre las virtudes de cada emperador, Vico ofrece un panorama sistemático de todos los reversos

⁶⁹⁷ CHECA 1987, pp. 126-127; FALOMIR 2001, p. 75, donde, además, se cita una referencia del inventario de 1636 en la que se menciona un cuadro que se aproxima a las indicaciones de Aretino.

⁶⁹⁸ Sobre la recuperación ideológica de las divinidades homéricas véase SEZNEC 1990, pp. 268-275 y pp. 302-331; más específicamente para la manifestación de los dioses véase OTTO 1993, pp. 195-257.

⁶⁹⁹ “Non vi ho detto altro sopra lo stupore altrui nel procedere Cesare con sì mirabile arte di saviezza in tutti i progressi di lui. Perché la natura, senza altramente studiarle, gli rappresenta continuo ne la mente ogni antico modo de le imperiali azioni; e perché le cose future sono discepole de le passate, e coetanee de le presenti, non preterisce iota di ciò che fa, di quel che pensa e di quanto determina”; cf. ARETINO 1957, CDXII.

⁷⁰⁰ VICO 1548; sobre la relación entre Zantani y Vico véase BODONI 1997, pp. 97-103 donde se aclara la repartición de las tareas entre los dos autores, confirmando de esta manera que “la colaboración con Antonio Zantani ofreció a Vico la oportunidad de publicar por primera vez un estudio iconográfico específico basado en las tipologías de las monedas” (p. 99). Este repertorio resulta ser superior en términos de calidad respecto a los demás que se habían publicado en fechas cercanas en cuanto apostaba claramente por una mayor fidelidad de las reproducciones en términos iconográficos (pp. 100-101).

conocidos de las medallas/monedas de los emperadores romanos⁷⁰¹. Entre las numerosas tipologías de reversos de medallas, reseñadas por Vico, reconocemos algunos elementos iconográficos que pudieron constituir un eslabón esencial a la hora de establecer lazos entre el cuadro de Tiziano y otras obras que celebraban la gloria de Carlos V. En particular aludimos a las páginas dedicadas a César Augusto, donde aparece el emperador con un yelmo que deja descubierto su rostro, montado sobre un caballo que cabalga de una manera muy similar al animal de Tiziano, aunque en este caso el arma del Cesar sea una espada. Todavía más directa parece la relación con las ilustraciones de los reversos de las medallas de Nerón. En una de ellas, el emperador sujeta en su mano derecha una larga lanza y va acompañado por un jinete que lleva un estandarte. Se trata de unas tipologías que debieron de parecer relativamente ajustadas a los objetivos figurativos del artista⁷⁰², de su comitente y, sobre todo, muy eficaces a la hora de representar el emperador en la plenitud de sus funciones⁷⁰³. Además, en el caso de Carlos V, se trataba de una imagen familiar en cuanto muy cercana a la representación de algunas de las ilustraciones que acompañaban la

⁷⁰¹ Se trata de un imponente y significativa obra de recopilación y sistematización que debió de costar a su autor unos cuantos años de trabajo y sobre todo contar con la colaboración de algunos de los intelectuales y artistas de la época, como, quizá, el propio Giovanni Battista Mantuano y no se aleja mucho de los modelos de recopilaciones similares entre las que podemos destacar las de Antonio Agustín y del duque de Villahermosa para mencionar personajes del entorno imperial; RODRÍGUEZ CEBALLOS 1995, pp. 87-95. Sobre la compleja relación entre las medallas y las monedas antiguas en el siglo XVI y en relación con la iconografía de Carlos V véase MANCINI 2001, 173-179.

⁷⁰² Recordamos que las investigaciones sobre los temas numismáticos de Vico podían ser conocidas por Tiziano en cuanto ambos se frecuentaban a partir por lo menos de 1546, primera fecha conocida de una estancia del parmense en Venecia, y, que, posteriormente coincidirán, a partir de 1550, en la *Accademia dei Pellegrini*. Además, una parte esencial de las labores de investigación sobre las tipologías numismáticas correspondieron al noble veneciano Antonio Zantani; sobre estas cuestiones BODONI 1997, pp. 26-39.

⁷⁰³ Nos referimos a las precisiones sobre la diferencias entre la representación de la figura del emperador en época romana planteadas por ÉTIENNE 1958, pp. 287-303, donde se considera el conjunto semántico relativo a la definición de *augustales* directamente vinculada a la representación de Augusto en la plenitud del ejercicio de sus poderes políticos. Los *agustales* representan el símbolo material de su condición de jefe del estado romano y representante máximo del poder de Roma en las provincias. Una definición muy ajustada a las exigencias iconográficas de Carlos V en el particular contexto de la campaña de Alemania.

narración de las hazañas de *Theuerdank*⁷⁰⁴ y especialmente a la que se encuentra al folio 25⁷⁰⁵. Una cercanía iconográfica esencial para entender los espacios en los que debió de funcionar la búsqueda de un lenguaje común entre los entornos imperiales y Tiziano. Sobre todo si consideramos que, en términos de semántica figurativa, la medalla y el grabado juegan un papel muy parecido, pese de las evidentes diferencias que existen en lo relativo a la ambientación y la posición del soldado/vasallo⁷⁰⁶. Unas constataciones a las que podemos añadir otras evidencias derivadas de las analogías entre los reversos de medallas reproducidos en el libro de Vico y algunas de las ilustraciones del *Trattato dell'intrar in Milano di sua maestà Cesarea Carlo V* de Giovanni

⁷⁰⁴ El *Theuerdank* narra a través de una saga épico-alegórica las hazañas del alter-ego de Maximiliano I para obtener la mano de María de Borgoña y tiene una clara vinculación con la educación del joven príncipe según los preceptos de su abuelo. Proyectado entre 1505 y 1508, su primera edición impresa vio la luz en 1512, para ser luego mejorada en 1517 por Malachor Pfinzing, aunque su edición principal viera la intervención de Hans Burgkmair y Johann Schönpersperger. Se trata de una pieza clave, tanto en el texto, como en las imágenes para comprender el imaginario caballeresco de Carlos V, hasta el punto de repercutir en el proceso de elaboración del cuadro de Tiziano en 1548. Por otro lado debemos destacar que la tradición iconográfica nórdica recurría de manera sistemática a la figura del caballero heroico en armadura y de rostro descubierto, debido a su vinculación directa con san Jorge, cómo demuestran sendas obras del propio Burgkmair, de Lucas Cranach, de Leonhard Beck en pintura o de Hans Daucher en escultura. Un recorrido de imágenes que han sido puestas en relación la tradición italiana de los retratos de *Condottieri* a caballo, prácticamente contemporáneos. Todavía de mayor importancia nos parecen los razonables lazos entre aquellas imágenes y su equivalente veneciano empezando por el san Jorge de Carpaccio, (que Tiziano debía de conocer perfectamente, y sobre todo, con la imagen de otro santo caballero, el san Crisogono, que se encuentra en la iglesia de san Trovaso a Venecia. Un conjunto de referencia que apuestan para crear un entramado de citas y menciones iconográficas capaces de calificar en términos inequívocos al César cómo caballero cristiano predestinado, al igual que los santos, a la salvación de la religión católica; para estas cuestiones PANOFKY 1992, pp. 86-89 y, principalmente, CHECA 2001, pp. 35-53, con amplio repertorio de imágenes.

⁷⁰⁵ Un ejemplo lo encontramos en la ilustración que se encuentra en el folio 25; MANCINI 2000, nº280, p. 491.

⁷⁰⁶ El soldado del *Theuerdank* viene representado en una posición adelantada respecto a su amo, de esta manera, aunque ofrezca un sustancial cambio en la estructura visual de la escena, de hecho desarrolla una función análoga a lo que sucede en la medalla, porque en ambos casos los vasallos llevan las enseñas del poder y las armas del caballero. Que la posición del soldado/vasallo no sea determinante para el equilibrio semántico de la medalla lo revela otra medalla del mismo Nerón en la que, aunque sin tener caballo, el soldado y su estandarte van delante del emperador; MANCINI 2001, p. 108-109.

Alberto Albicante⁷⁰⁷. En particular dos de aquellas medallas representan los emperadores Nerón y Domiciano a caballo aplastando el enemigo de forma análoga a lo que podía verse en uno de los arcos de triunfo de la entrada milanesa de 1541 y que Carlos V ya debió de conocer en sus términos esenciales porque coincide con una de las ilustraciones de su entrada triunfal en Brujas de Rémy de Puis⁷⁰⁸. Un modelo iconográfico que confirma la fuerte y continuada vinculación entre gran parte de las celebraciones de los triunfos de Carlos V y todo lo relacionado con la representación y actualización del repertorio clasicista. Donde, finalmente, hay que otorgar un papel esencial a la coyuntura excepcional representada por las referencias formales e ideológicas a la escultura ecuestre de Marco Aurelio⁷⁰⁹: una obra en la que convivían la actualidad de su rehabilitación en la plaza del Capitolio por parte de Miguel Ángel, y la devolución de la identidad del emperador retratado. Dos aspectos que tuvieron que fascinar respectivamente a Tiziano y a su comitente en cuanto permitía vincular al Carlos V con el emperador filósofo, tanto en lo que se refiere a su actitud hacia las obligaciones del César respecto a la divinidad⁷¹⁰, cuanto hacia la importancia de las campañas de Alemania⁷¹¹ que ambos emperadores llevaron al cabo victoriosamente y que en el caso de Carlos V puede ser considerada una guerra necesaria porque los secuaces del elector Juan Federico habían roto la unidad del estado y la correspondiente armonía social desde un punto de vista estoico⁷¹².

⁷⁰⁷ BORA 1977, pp. 46-47; CHECA 1979, pp. 24-31; BELLUZZI 1980, pp. 54-59; ADORNI 1989, pp. 500-501; MANCINI 2000, n^o243, p. 447.

⁷⁰⁸ CHECA 2001, p. 44.

⁷⁰⁹ Sobre la restitución a partir de 1536 de la escultura ecuestre de Marco Aurelio al Capitolio y sobre su identificación véase CHECA 2001, pp. 49-50.

⁷¹⁰ Marco Aurelio expresa claramente su doctrina estoica sobre las obligaciones del ciudadano romano (y por extensión por parte del emperador considerado *primus inter pares*) hacia la divinidad y el resto del entorno social: “deja que la divinidad en ti represente la guía del romano viril maduro, fiel a los intereses del Estado, investido del poder, consciente de sus responsabilidades; hombre que no necesita de juramentos, ni de encargos y con el corazón despejado atiende el momento de su muerte. Así tu espíritu será iluminado y no necesitarás que otros te ayuden o te aseguren la serenidad”; MARCO AURELIO, *Recuerdos*, III, 5.

⁷¹¹ Sobre la campaña de Alemania de Marco Aurelio y su inexorable necesidad para mantener inalterados los equilibrios en el imperio véase KOVALIOV 1965, pp. 637-638

⁷¹² Es el propio Marco Aurelio quien manifiesta la necesidad que se mantenga a toda costa la armonía social por parte de los individuos: “Tu eres miembro de la sociedad civil, de esta manera cada una de tus acciones tiene que estar en armonía con la vida civil. Se hay algo que

Es en este particular contexto en el que el cuadro de Tiziano se impone en términos absolutos llegando a convertirse en un punto de referencia para la posterior definición de la iconografía de los monarcas de la casa de Austria a partir del siglo XVII⁷¹³. Las motivaciones de aquella evolución las podemos identificar en el hecho de que el retrato de Tiziano logró resumir en una única imagen el sentido más alto de la investigación sobre los antiguos y el clasicismo por parte del entorno imperial: Tiziano consiguió fijar la iconografía moderna de un César antiguo, creando un *icono* de trascendencia absoluta.

no tiene relación alguna directa o indirecta con el fin general, eso fracciona la vida, rompe su unidad, produce un efecto parecido al de aquel hombre que aun siendo miembro de la asamblea popular no quiera someterse a las decisiones comunes”; MARCO AURELIO, *Recuerdos*, IX, 23.

⁷¹³ LIGO 1970, pp. 345-354; CHECA 2001, pp. 76-84.

4. 7 EL CARLOS V A CABALLO EN MÜHLBERG: UN ICONO REPRODUCIDO

Lo que acabamos de plantear respecto a la función del retrato de Tiziano, contrasta con la aparente escasa difusión iconográfica en los años inmediatamente posteriores a la realización de la pintura. En este sentido recordamos que sólo se tienen noticias de cuatro copias antiguas del cuadro⁷¹⁴ y de una relativamente moderna⁷¹⁵ y que no se encuentra ninguna referencia a grabados autorizados por el autor, como sucedió en cambio con otras obras emblemáticas de Tiziano a cuya difusión y éxito contribuyó de forma determinante este soporte de inmediata y amplia difusión⁷¹⁶. De la misma manera, resulta interesante notar que, entre aquellos que se dedicaron a la posterior reproducción gráfica de las obras de Tiziano, el *Carlos V en Mühlberg* no llamó la atención, hasta el punto que es muy difícil -o casi imposible- encontrar una stampa antigua y de calidad del cuadro del Prado⁷¹⁷, incluso entre los grabadores españoles⁷¹⁸.

⁷¹⁴ WETHEY, 1971, nº 21, pp. 87-91; en part. sobre las copias p. 91; más reciente la intervención de KUSCHE 2000, pp. 362-364, que pone en relación el cuadro de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli en Toledo con la versión que aparece citada en el inventario de los bienes de don Juan de Austria, y que luego la autora identifica con la obra citada entre los bienes de Antonio Pérez, concluyendo su intervención con su atribución a los pines de Alonso Sánchez Coello. De mayor cautela la propuesta atributiva de Aterido 2000, pp. 277-278, que propone desplazar la realización de la pintura hacia el siglo XVII en el entorno de Mazo o Carreño, mientras que CHECA 2001, p. 82, lo considera una copia sin especificar su atribución.

⁷¹⁵ Se tiene constancia que el día uno de octubre de 1867 el pintor Franz von Lenbach viene registrado en el libro de los copistas del Museo del Prado con el nº 309 (Archivo del Museo Nacional del Prado, Registro de copiantes L-36 página sin numerar) y el pintor según sus propias palabras se empeñó en copiar el cuadro de Tiziano cuya complejidad formal le hizo emplear casi cinco meses para lograr su objetivo; cf. RHUMER 1980, pp. 455-459.

⁷¹⁶ Citamos el *San Pedro Mártir*, la *Gloría*, el *Martirio de San Lorenzo*, o, finalmente, la *Magdalena* pinturas cuyas reproducciones grabadas contribuyeron de una forma determinante a su difusión y éxito; sobre esta cuestión remitimos el capítulo VII de este trabajo.

⁷¹⁷ Se conocen las citadas por CAVALCASELLE-CROWE 1878, vol. II, p. 610, mientras que en los numerosos estudios sobre la reproducciones gráfica de Tiziano no se encuentra alguna referencia al *Carlos V en Mühlberg*; cf. CHIARI 1982 con amplia bibliografía sobre el tema.

⁷¹⁸ Como demuestra el caso del grabador valenciano Fernando Selma que aunque teniendo acceso a los cuadros de la Colección Real en Madrid reprodujo el *Carlos V con el perro* de

La razón de una evolución tan singular del contexto semántico de referencia para entender ésta pintura quizás se tenga que poner en relación con el destinatario del cuadro, María de Hungría⁷¹⁹ y la función específica de aquella imagen en el marco de la corte de Flandes. En el contexto flamenco⁷²⁰ la pintura de Tiziano no servía únicamente para celebrar la victoria del emperador, que como acabamos de ver quedaba sólo aludida y casi sublimada por las pinceladas del cadorino, sino que se proponía como demostración del poder político, territorial y militar de Carlos V. La ausencia física del César lograba así ser eludida por su materialización bajo el semblante del “imperator vivan”⁷²¹. Se trata de una línea de interpretación que si por un lado queda muy vinculada al contexto específico de la política imperial en Flandes, por otro resulta ser tan genérica como para lograr mantener inalterado su valor semántico en lo que corresponde a la celebración del emperador o a la definición de la iconografía de la batalla de Mühlberg. Dos cuestiones que se pueden refrendar respectivamente a través de una comparación entre el cuadro del Prado y su reproducción en un manuscrito iluminado de la Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel⁷²² y, por medio del análisis de una medalla ovalada de Giovanni Bernardi da Castelbolognese del Münzkabinett del Kunsthistorisches Museum de Viena⁷²³. Se trata de dos obras que, por sus características, superan el simple concepto de copia, para convertirse en interpretaciones muy interesantes de la propuesta iconográfica adelantada por Tiziano en su cuadro y, en este sentido permiten profundizar aún más en el valor de este último como icono.

Tiziano añadiéndole la inscripción Carolus·V·Rom·Imp·Hisp·Rex//Ex tabula Titiani Veccelli in aedibus regiis Matriti aßervata, y no reservó la misma importancia al *Carlos V en Mühlberg*; cf. FERNANDO SELMA 1993, nº22, p. 47.

⁷¹⁹ Sobre la función de la Reina María en los equilibrios dinásticos y políticos de Carlos V véase FERNÁNDEZ ÁLVAREZ 1961, pp. 391-419; y en particular para lo que se refiere al contexto posterior a Mühlberg pp. 398-407, donde se revalida su papel de estratega a lado de su hermano Carlos; mientras que para su papel en las cuestiones religiosas SPRUYT 1994, pp. 275-307.

⁷²⁰ La situación del gobierno de Flandes bajo los Austrias en TRACY 1990.

⁷²¹ Sobre esta cuestión véase ÉTIENNE 1958, pp. 287-294.

⁷²² WISENBADEN 1988, nº 29; MANCINI 2000, nº279, p.490; CHECA 2001, pp. 76-77.

⁷²³ SLOMANN 1926, pp. 9-26; KRISS 1929, vol. I, p. 62 y vol. II, p. 55; MANCINI 2000, nº208, p. 415; CHECA 2001, pp. 70-71.

Una de las ilustraciones del manuscrito iluminado de la Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel nos indica que el retrato del emperador pintado por Tiziano en 1548 se inscribe dentro de la tradición iconográfica de los retratos ecuestres hasta el punto de ser incluido en un libro en el que se representan, entre otras cosas, a caballeros ilustres. También en este caso desaparece cualquier referencia al paisaje y al contexto de Mühlberg, tal y como los encontramos representados por Tiziano y narrados por Ávila y Zúñiga. Solo quedan el emperador y su caballo sobre el fondo neutro del papel y una pequeña zona de césped debajo de las patas del caballo. Aún así, el anónimo autor de la iluminación consideró necesario añadir la corona imperial, elemento iconográfico fundamental para la identificación del retratado. Ésta se encuentra en un equilibrio tan precario por encima del yelmo del emperador y debajo del plumaje rojo del mismo, que, desde el punto de vista estético, subraya su condición de añadido ficticio. Evidentemente la curiosa manera de colocar este atributo del emperador se convierte en reveladora de lo fundamental que resultaba para la comprensión de la imagen y la correcta identificación del retratado⁷²⁴. Un caso análogo, pero con distintos protagonistas lo hayamos entre los folios del llamado *Libro del Sarto*⁷²⁵, en cuyas iluminaciones encontramos, entre muchos caballeros reales, literarios y de fantasía, una de las raras imágenes ecuestres del marqués del Vasto⁷²⁶. Se trata de una iconografía que representa al gobernador de Milán con una indumentaria de parada ostentando la bengala de mando propia de los comandantes militares. Incluso así, su desconocido autor, consciente (como su homólogo de Wolfenbüttel) del riesgo de que se perdiera la identidad del retratado, sintió la necesidad de indicarla en la parte alta del folio por medio del letrero explicativo⁷²⁷ “la ecelencia del marchese del Guasto governatore

⁷²⁴ Este episodio invita a reflexionar sobre la compleja relación que hay entre el retrato como género y la posibilidad de conservar la percepción de la identidad del retratado cuando una iconografía específica se saca de su contexto originario para ser introducida en otro contexto totalmente distinto por sentido general y finalidades particulares; sobre estas cuestiones véase

⁷²⁵ *IL LIBRO DEL SARTO* 1987.

⁷²⁶ *IL LIBRO DEL SARTO* 1987, folio 22; sobre la figura del marqués del Vasto y su relación con Tiziano y las artes véase DE CARO 1962, pp. 612-616; POLIGNANO 1992, pp. 34-39; FALOMIR 1997, pp. 15-19; QUONDAM 2007, pp. 46-51.

⁷²⁷ *IL LIBRO DEL SARTO* 1987, folio 23.

del stado di Milano”. El folio siguiente, donde aparece representado otro caballero que muestra unas cruces de San Andrés pero cuya identidad desconocemos al no haber ninguna referencia capaz de aclararla, confirma lo fundado de su sospecha. Otros elementos presentes en las ilustraciones del *Libro del Sarto* concurren a la comprensión del complejo recorrido que lleva a la definición iconográfica propuesta por el cuadro de Tiziano y por el manuscrito de Wolfenbüttel. Entre éstas destaca, como detalle de comparación muy sugerente, el particular juego de color existente entre las guarniciones del caballo y las del caballero, que en el retrato ecuestre del marqués del Vasto y de los demás caballeros del *Libro del Sarto* resulta ser más acentuado por tratarse de representaciones en las que prevalece el carácter ceremonial de las mismas, mientras que en el cuadro de Tiziano y en su versión iluminada se minimizan como si se tratara de disimular las referencias al remoto origen caballeresco de la armadura del emperador. Se trata de una característica reveladora de las intenciones creativas de Tiziano al intentar, este artista, construir una obra susceptible de ser interpretada como lo más *natural* posible y, al mismo tiempo, mantener su compleja estructura iconográfica, en un grado suficiente como para evocar todo lo relacionado con la imagen de los caballeros medievales y de los emperadores clásicos⁷²⁸.

La medalla de Viena quiere celebrar dos de las victorias más significativas del emperador, la de Túnez y la de Mühlberg y en este sentido la podemos vincular al escudo de la Real Armería de Madrid⁷²⁹. Ambos representaban los triunfos más relevantes de Carlos V contra sus enemigos más peligrosos: los turcos infieles y los herejes alemanes. La manera con que se quiso construir la semántica formal de esta obra resulta tan singular como eficaz desde el punto de vista figurativo y confirma que la elaboración de cada una de las dos caras tuvo que ocurrir en momentos distintos y cronológicamente distantes, haciendo referencia a contextos de elaboración formal muy diferentes hasta el punto de que, para mantener inalterada la estructura simbólica de la medalla, no se dudó en romper el concepto de unidad propio de este género. Esta culta y compleja ruptura se produjo en el momento en que

⁷²⁸ En este sentido merece la pena retomar el tema de la lanza que encontramos desarrollado en las ya citadas páginas de Panofsky.

⁷²⁹ Checa 2001, p. 76.

por una cara se representó la toma de Túnez y por la otra un medio busto del emperador, retomando este último directamente de la iconografía de Carlos V propuesta en el cuadro de Tiziano. En la medalla se procedió a eliminar todos aquellos elementos que anteriormente hemos individualizado como capaces de caracterizar dicha iconografía desde el punto de vista semántico y contextualizarla desde el punto de vista histórico. Desaparece la lanza, el amanecer y hasta el propio caballo, quedando todavía más solitaria e icónica la imagen imperial. El autor de la medalla, gracias a su forma ovalada, no hubiera tenido ningún problema para “copiar” la imagen del Carlos V de Tiziano manteniendo inalterada su estructura y sus particulares atributos. En cambio optó por una reducción de la imagen prefiriendo centrarla íntegramente en la figura del emperador. Además, y cabe subrayarlo, en el letrero que acompaña al retrato de Carlos V en el anverso de la medalla se encuentra sólo una referencia a su condición imperial, *Imp. Cae. Carolvs. Aug.*; mientras que en el reverso, donde se representa la toma de Túnez, puede leerse una *Expedito Africana*, necesaria explicación del tema iconográfico representado. En realidad no se trata de un caso aislado, el rostro de Carlos V, derivado de la iconografía del cuadro del Prado, es el punto de referencia al que tuvo que mirar el propio Enea Vico al elaborar el retrato destinado al óvalo para el grabado celebrativo de Carlos V, al que nos referimos anteriormente. En esta imagen arquetípica el grabador y erudito de Parma, recuperó la estructura fisiognómica del cuadro de Tiziano, prescindiendo únicamente del yelmo. Es en esta declinación parcial del cuadro de Tiziano donde debemos buscar uno de los eslabones fundamentales de la difusión iconográfica del retrato ecuestre del emperador. En aquel grabado los términos icónicos del rostro de Carlos se habían logrado solapar a la iconografía de los Césares, por lo que posteriormente fue suficiente mantener inalterada aquella referencia para aludir a las virtudes imperiales, aunque cambiando de contexto visual y hasta de indumentaria. Lo confirma de manera muy eficaz el retrato de *Carlos V sentado*⁷³⁰ ahora conservado en Múnich⁷³¹, aunque

⁷³⁰ Cabe destacar que el retrato doble de Carlos V e Isabel presenta, por lo menos en la copia de Rubens, la misma estructura esencial que el retrato de Múnich del que podría derivar o para el que podría ser modelo; sobre esta compleja cuestión aún sin resolver véase WETHEY 1971, II, L-6, pp. 194-195; CHECA 1994, pp. 316-317.

⁷³¹ BRAUNFELS 1956, pp. 192-200; OST 1985; VON SONNEMBURG 1999, pp. 99-108.

encargado en su momento por los banqueros Függer. Un cuadro que ofrece una composición tan radicalmente diferente respecto al modelo de Tiziano hasta llegar a plantear, a través de aquella pose sentada y de una indumentaria integralmente negra⁷³², el deseo de no evidenciar, por parte de sus comitentes, los atributos militares de Carlos V apostando con vigor por la definición de su condición humana, de su progresivo debilitamiento por los frecuentes ataques de gota y finalmente por su soledad en el poder según la interpretación de Panofsky⁷³³. Sin embargo, este punto de vista nos parece limitado y parcial en la medida en que, pese a reconocer la complejidad de la estructura iconográfica del retrato⁷³⁴, apuesta exclusivamente por subrayar su fuerte carga emotiva para establecer una relación empática entre el retratado y el espectador, sin vincular la pintura a la proyección clasicista de la imagen de Carlos V, sobre todo si consideramos que ambas pinturas se realizaron en momentos cronológicos muy próximos y con la misma intención de afirmar la *majestad y magnificencia* del César⁷³⁵. Es en este marco histórico contextual, marcado por la búsqueda de unos modelos iconográficos eficaces para actualizar las características de la imagen imperial donde debemos encontrar los vínculos entre los dos cuadros⁷³⁶, que podrían entenderse como complementarios. Dicho proyecto pasó a través los pinceles de Tiziano, o por lo menos de su *firma*, y se entiende perfectamente su perspectiva por medio de la definición hecha por Ernest H. Kantorowicz a propósito de la transformación iconográfica peculiar del paso de la ética del dios pagano a la del emperador

⁷³² QUONDAM 2007, pp. 110-112.

⁷³³ PANOFSKY 1992, pp. 84-89.

⁷³⁴ Panofsky interpreta la pintura de Tiziano como parte de un género específico, para cuya definición el pintor recurre a tipologías bien conocidas y utilizadas en ocasiones anteriores. Reconoces, sin embargo que el recurso a estas tipologías estaba reservado a determinados personajes como los papas o los cardenales. Baste con en este sentido citar los retratos de Paulo III, Julio II. A éstos podemos añadir muchos retratos femeninos, como los de Eleonora Gonzaga, Isabel de Portugal o María de Hungría; cf. PANOFSKY 1992, pp. 89; CHECA 1992, pp. 50-52.

⁷³⁵ QUONDAM 2007 individualiza en la sobriedad del vestir y en el consecuente decoro los elementos calificadores de la *maiestas* imperial cf. p. 112.

⁷³⁶ Sin dejar de recordar que a los mismos requerimientos ideológicos y formales respondía el perdido retrato matrimonial de Carlos V e Isabel del Portugal que conocemos a través de la copia de Rubens; cf.

cristiano⁷³⁷. Así, el *Carlos V sentado* no necesita, como su alter-ego ecuestre, de ninguna calificación más que la de la propia pintura, porque en su estructura ideológica encontramos el segundo elemento de aquel EX UTRIQUE CAESAR, unión de Armas y Letras que permitió a Julio César convertirse en el señor del mundo entero y que encontramos ilustrada en las páginas de los *Symbola Heroica* de Claude Parradin⁷³⁸. Pero la escisión operada por Tiziano, entre los dos calificativos iconográficos del emperador –las armas y las letras– tuvo que tener una función específica en el contexto posterior a Mühlberg⁷³⁹, sirviendo para subrayar la diferencia entre el tiempo de la guerra y el de la paz de una forma similar a lo que encontramos en las *Instituciones*⁷⁴⁰. Un concepto perfectamente coherente con la postura en la que se encontraban los mencionados comitentes de aquel cuadro, los Függer⁷⁴¹, que aún residiendo en territorios próximos a los dominios de los protestantes, tenían intereses económicos de tal envergadura con Carlos V, que es más que razonable su interés en apostar por una imagen pacificadora del emperador.

⁷³⁷ KANTOROWICZ 1995, part. pp. 46-55.

⁷³⁸ PARADIN 1551, pp. 250; 267; 322 y part. 336; ADAMS-RAWLES-SAUNDERS 1999-2000, pp. 460-469.

⁷³⁹ CHECA 2002, 69-74.

⁷⁴⁰ Justiniano, a la hora de responder a un joven sobre estas cuestiones le contestó explicando las funciones del emperador/gobernante: “Es conveniente para todo emperador estar presto a afrontar estos dos tiempos, o sea la guerra y la paz. Esta es la razón: si de verdad el emperador está preparado para esos dos tiempos puede gobernar rectamente en ambos, el de la guerra y el de la paz. En particular, en tiempo de guerra, por medio de las armas y con el uso de las armas, y como consecuencia se convertirá en un conquistador y alcanzará la victoria. En el tiempo de paz, por el contrario gobernará a través de las leyes y con el uso de las leyes: de este modo castigará a los delitos de los malhechores y se convertirá en un hombre muy devoto y santo gracias al castigo de las fechorías, en cuanto es obra muy devota y santa condenar los delitos y castigar a los malhechores”; JUSTINIANO, C.I. C., 1584, col. 2.

⁷⁴¹ GARAS 1993, pp. 123-129; mientras para las relaciones entre Carlos V y Felipe II y los Függer KELLENBENZ 2000, y en particular sobre los negocios monetarios en coincidencia con los acontecimientos de Mühlberg pp. 102-123; de donde se entiende perfectamente su necesidad de promover una imagen solvente del emperador.

4.8 MÜHLBERG EN EL ESPEJO: LA VICTORIA EN EL ROSTRO DE LOS PERDEDORES

La posibilidad de realizar dos versiones semánticamente diferentes de un mismo tema iconográfico no resulta ser algo extraño en la producción de Tiziano en el peculiar contexto de la estancia en Augsburgo y tampoco lo era en lo que se refiere a las crónicas escritas y figurativas posteriores a la campaña de Alemania, como comprobamos anteriormente. Lo podemos verificar por medio del análisis de otros dos cuadros que el pintor realizó en aquellos años. Estamos hablando de dos retratos del elector Juan Federico de Sajonia que recientemente Sylvia Ferino Pagden ha puesto en relación y que en la actualidad se encuentran en el Museo del Prado⁷⁴² y en la Gemaldegalerie del Kunsthistorisches Museum⁷⁴³. Se trata de dos pinturas que por su cercanía cronológica, además de ofrecer algunas significativas disonancias desde el punto de vista formal, se imponen por la complementariedad de su estructura iconográfica y al mismo tiempo vuelven a plantear aquellas cuestiones relacionadas con lo que en otra ocasión hemos definido como *actualidad cronológica*⁷⁴⁴. El cuadro del Museo del Prado, aunque atribuido en medida variable al taller de Tiziano, ofrece algunos buenos momentos de pintura, como por ejemplo, la pericia y la delicadeza de la malla de hierro que lleva Juan Federico; pero también otros pasajes de calidad muy inferior. El rostro del elector parece estar muy lejos de la notoria capacidad expresiva de Tiziano, que por contrario se muestra íntegra en el cuadro de Viena, donde no se recoge su imagen cortesana. En ambos cuadros tienen un protagonismo absoluto las manos y su volumen, correspondientes a un cuerpo de dimensiones extraordinarias, coincidiendo así con las descripciones que nos han llegado del elector. De cualquier manera, se trata de manos que ofrecen al espectador una muestra de la forma en que el pintor solía solventar el problema que representaba su representación para el propio Tiziano; en el cuadro de

⁷⁴² FERINO-PAGDEN 2000, n.º 285-286, pp. 495-496.

⁷⁴³ FERINO-PAGDEN 1999, pp. 73-85.

⁷⁴⁴ MANCINI 2005, pp. 135-144.

Viena, las manos parecen mostrarse especialmente sin fuerza, contrastado así con la corpulencia de Juan Federico. Unas manos que casi parecen incapaces de sostener un peso superior al del gorro que lleva la mano izquierda. Sin embargo, en esta ocasión no nos interesa precisar pormenorizadamente las diferencias estilísticas que aparecen entre los dos cuadros, sino detenernos en las cuestiones relacionadas con su *actualidad cronológica* y con su complementariedad interpretativa. En este contexto el cuadro de Madrid tuvo que tener una *actualidad cronológica* muy limitada en la medida en que su función era la de fijar en un retrato individual, en una imagen sintética y eficaz, la iconografía del vencido, reflejando en él el conjunto de los príncipes protestantes derrotados en Mühlberg. Algo similar a una instantánea que se pudiera poner en relación y en correlación con la representación del emperador cristiano vencedor. Interpretar el cuadro de Tiziano bajo este enfoque, de imagen del *vencido*, resulta muy coherente con otras celebraciones de la victoria de Carlos V, tanto literarias⁷⁴⁵ como iconográficas⁷⁴⁶. Además, uno de los rasgos que podemos individualizar como elemento común en la evolución representativa del estatus del elector es sin duda alguna, la necesidad de materializar, bajo un enfoque figurativo, el hecho de que había sido vencido tanto en la batalla como en la corte. Por esta razón no debería resultar extraña la elección de un doble registro por parte de Tiziano. En el cuadro de Madrid se quiere subrayar la presencia y la importancia de la sangre, que aún brota de la herida en la cara del Juan Federico al mismo tiempo que resaltar el gesto simbólico de enfundar la espada en su vaina. En el retrato de Viena, no sólo no encontramos referencia alguna a elementos vinculados a las artes militares, sino que hasta la cicatriz, fruto de la lucha en el campo de batalla, queda disimulada por los pinceles de Tiziano, casi hasta llegar a pasar desapercibida. De todas formas, como correctamente ha señalado Sylvia Ferino Pagden, el aspecto más significativo del cuadro de Viena lo encontramos en la ausencia total de “los símbolos de la dignidad y del poder, como indicando que durante su detención había sido despojado de

⁷⁴⁵ ÁVILA Y ZÚÑIGA 1551; VECELLIO 1590, in part. fol. 61.

⁷⁴⁶ Sobre esta cuestión resultan de gran relieve las ya citadas ilustraciones en ÁVILA Y ZÚÑIGA 1551; las de Heemskerck y lo representado en el llamado *Friso de Oríz*; MANCINI 2000, pp. 494 e 502-503.

todo poder y de toda dignidad política”⁷⁴⁷, como corresponde a alguien que se había alejado de la armonía social de origen estoica a la que ya aludimos anteriormente y que vista en la lógica de César Carlos puede, también, permitir su reintegración parcial dejando intactos y visibles los signos de aquella dramática equivocación.

⁷⁴⁷ FERINO-PAGDEN 1999, part. p. 77; sobre esta cuestión mencionamos también la intervención de FALOMIR 2008, n^o103-104, pp. 360-363.

Capítulo 5

El origen de la colección de pintura mitológica de Felipe II: María de Hungría y las *Poesías como alegorías de la Magnificencia*

“Quid faciam, video: nec me ignorantia veri
decipiet, sed amor. servabere munere nostro,
servatus promissa dato”⁷⁴⁸.

5.1 TIZIANO Y EL COMIENZO DEL MECENAGO DEL PRÍNCIPE FELIPE

Tenemos constancia documental que el joven príncipe Felipe empezó a interesarse en la pintura de Tiziano en los años inmediatamente posteriores a la realización del retrato ecuestre de su padre. En efecto, debemos volver a finales de 1548⁷⁴⁹ para encontrar el rastro documental del comienzo de la relación entre el príncipe y el

⁷⁴⁸ OVIDIO, *Metamorfosis*, VII, 92-94.

⁷⁴⁹ MANCINI 1998, n.º 58, pp. 181-182

pintor, quien, por su parte, supo entender de inmediato que se le presentaba una oportunidad única, hasta el punto de abandonar todo tipo de trabajo que tenía comprometido para atender a los deseos de su joven mecenas⁷⁵⁰. No cabe duda que los encargos iniciales recibidos por Tiziano no se alejaron mucho del modelo de mecenazgo del César Carlos⁷⁵¹, privilegiando en primera instancia los retratos y pinturas de tema religioso de los que trataremos más adelante. Históricamente se ha considerado que a partir del segundo encuentro entre el pintor y el joven príncipe, hacia 1551, empezó a plasmarse una nueva y significativa dirección en los intereses figurativos de ambos, apostando por el desarrollo de temas profanos sacados de la mitología clásica. Unos temas que representan una ampliación significativa del horizonte en el mecenazgo del joven príncipe heredero y que no eran en absoluto nuevos dentro de la producción del pintor, que desde su primera juventud había realizado complejas elaboraciones alegóricas de las imágenes vinculadas a las metamorfosis de los dioses de la antigüedad⁷⁵². En particular, estos encargos se configuran como la prueba material de una diferencia significativa entre sus encargos al pintor italiano y los de su padre. Un suceso singular confirmado, finalmente, por un desarrollo cronológico casi paralelo: apenas cinco años separan el silencioso rechazo de la *Venus* por parte del emperador, de las fechas en las que Felipe promovía (o por lo menos era partícipe) del proyecto de un camarín de pinturas mitológicas derivadas de las metamorfosis de Ovidio. Una circunstancia histórica que puede explicarse recurriendo a los gustos personales de sus protagonistas, o buscando razones contextuales e ideológicas significativas, cuando, además, nos encontramos ante un conjunto de obras que, pese a su destinación aparentemente reservada, tuvo una trascendencia muy significativa en el proceso de recepción de Tiziano en España en el siglo XVI y en los posteriores⁷⁵³.

⁷⁵⁰ MANCINI 1998, n.º60, pp. 184-185

⁷⁵¹ Para una contextualización del tema de los pagos por parte del príncipe Felipe a Tiziano véase CHECA 2001, p. CLXIII.

⁷⁵² HOURTICQ 1919, pp. 145-172; PANOFISKY 1992, pp. 111-175; TANNER 1974, pp. 530-550; FEHL 1977, pp. 139-147; HOPE 1980, pp. 109-143; GENTILI 1998, pp. 13-145; ROSAND 2003, pp. 51-53 y las recientes intervenciones de PUTTFARKEN 2005, pp. 155-182 y CHECA 2007, 217-223.

⁷⁵³ Hasta el punto que la definición de las “poesías de Tiziano” con el paso del tiempo y su traslación al marco literario se convirtió en un verdadero tópico destinado a definir

Se trata de enfocar una perspectiva que permita analizar dos aspectos estrechamente vinculados entre ellos: en primer lugar, la definición de un marco de referencia común para todas las pinturas mitológicas a través de la celebración del mito como manifestación visual del poder superior de las divinidades y, según su extensión clasicista, del poder del monarca entendido como representación de la

características estilísticas y formales precisas tanto en el contexto histórico artístico, como en el de la creación poética y literaria. Ejemplar en tal sentido mencionar las reflexiones estilísticas de Pacheco y Carducho que, aun sin mencionar el término *poesías*, nos devuelven su caracterización estilística. El primero plantea el problema del colorido y del estilo de Tiziano de esta manera: “Y respondiendo a la objeción última, digo, que Ticiano es verdad que aún siendo mozo no acabó las pinturas tanto como otros. Y, para esto, antes de pasar adelante, supongo, que en dos maneras se puede entender ser una pintura acabada (entre otras), la una es, que por no faltarle nada de lo esencial en las partes, ni en el todo, y en este sentido llamamos una mujer acabada en hermosura, cuando la frente, ojos y boca, y las demás partes tienen entre sí correspondencia en la perfección y proporción. Así en una pintura el debuxo, colorido y buena elección la componen de manera que se puede decir acabada; y en esta parte de acabar entran todos los grandes maestros y ombres de opinión, y si careciesen della poseerían indignamente el nombre, porque a todo buen artífice le obligan a saber la verdad de todo lo que pone en excusión, determinando las partes del cuerpo humano y los demás primores con distinción y no confusamente. Esta parte tuvo Ticiano, como tan gran artífice, y sus borrones no se toman en el sentido que suenan, que mejor se dirían golpes dados en el lugar que conviene, con gran destreza. Y adviertase, que sus mejores y más estimadas pinturas (que yo he visto en El Pardo y Escorial son las más acabadas y las que hizo en lo mejor de su vida: y así, siendo muy viejo (como refería un hermano de Alonso Sánchez, valiente retratador de Filipo II, que estuvo en su casa) daba borrones sobre cosas excelentes, con lástima de los que las miraban”; PACHECO 1649, p. 417. En lo que se refiere a Carducho nos interesa subrayar como diferencia entre el estilo inicial de Tiziano y el de los borrones: ““Los doctos, que pintan acabadisimo, y perfilado, obran con cuidado y razón todas las cosas, y Ticiano fue uno dellos en su principio, siguiendo a Iuan Belino su primer Maestro, y después con borrones hizo cosas admirables, y por este modo de bizarro y osado pintó después toda la Escuela Veneciana con tanta licencia que algunas pinturas de cerca apenas se dan a conocer, si bien apartándose a distancia conveniente, se descubre con agradable vista el arte del que la hizo: y si este disfraz se hace con prudencia, y con perspectiva cantitativa, luminosa, y colorida, tal que se consiga por este medio lo que se pretende, no es de menor estimación, sino de mucho más que es otro lamido, y acabado, aunque sea del que reconoce el cabello desde su nacimiento a la punta; que demas de grangear el tiempo que pudo ser gastado impertinentemente, arguye posesión y certeza de aquello que quieren hacer, que sin ella no lo harán y asi estima a los que noblemente, y con estudio han llegado a saberlo ejecutar con el devido conocimiento y arte mas a los que sin razon, y sin respeto ninguno han profesado ensuciar lienzos con este ejemplo, y nombre de Maestros praticos”; cf. CARDUCHO 1633, fol. 85r. Una recopilación de las citas literarias vinculadas al uso del término *poesías* en PÉREZ SÁNCHEZ 1976, pp. 142-145; mientras para una reflexión sobre la proyección de las mismas sobre la literatura teatral y la representación del drama en PORTÚS PÉREZ 1998, p. 81-85.

Magnificencia. En segundo lugar, nos interesa poner de manifiesto, cómo el hipotético proyecto original, si en algún momento llegó a existir como tal, se fue transformando y se vio modificado por los acontecimientos hasta el punto de llegar a formar conjuntos pictóricos en los que la coherencia iconológica tuvo que ceder el paso a la naturaleza narrativa y decorativa de las pinturas⁷⁵⁴, como demuestra el mismo hecho que se incorporaron a la serie otras pinturas para la que no consta algún encargo directo y que, en el caso de ser aparentemente coherentes, resultan ajenas al hipotético proyecto original. Sin embargo, hay que proceder por partes para entender un fenómeno tan relevante y sugerente a la hora de definir la compleja relación que hay entre el mecenas, el pintor, los cuadros y las intenciones iniciales de cada uno de los protagonistas. Un conjunto de cuestiones a cuya evolución no tuvo que resultar ajeno uno de los personajes que mayor influencia tuvo en la formación cultural e ideológica del príncipe Felipe. Estamos aludiendo a María de Hungría y a su papel en unos de los momentos de mayor relevancia para la definición de una política cultural coherente con las estrategias políticas vinculadas a la sucesión imperial. Una política que vino desarrollándose en fechas posteriores a la batalla de Mühlberg⁷⁵⁵ y que se ofrece como un significativo horizonte cronológico en el que situar el arranque del interés filipino hacia las pinturas de Tiziano, particularmente en lo que se refiere a los temas mitológicos y a sus posibles combinaciones semánticas. No se trata aquí de analizar el papel de mecenazgo y coleccionismo llevado a cabo por la reina María a lo largo de su vida⁷⁵⁶ y menos de abarcar aquellos aspectos de su protagonismo en el patronazgo político de la época⁷⁵⁷; sino de entender en qué medida su ascendiente y

⁷⁵⁴ Algo que, además, quedó patente por la recepción que tuvieron algunas de estas mismas pinturas en los siglos siguientes especialmente en lo que se refiere a la presencia de los desnudos, véase PORTÚS PÉREZ 1999 74-81; 124-126; 133-137.

⁷⁵⁵ Sobre estas cuestiones véanse FERNÁNDEZ ÁLVAREZ 1961, pp. 398-412; RODRÍGUEZ SALGADO 1992; KOHLER 2000, pp. 340-347; RODRÍGUEZ SALGADO 2001, especialmente pp. 38-42. En lo específicamente referente al papel de María de Hungría véase GORTER-VAN ROYEN 1995, pp. 288-302 y el recentísimo KERKHOFF 2008, pp. 57-70, 146-154.

⁷⁵⁶ Sobre la relación entre María de Hungría y las artes véase para un panorama general DUVERGER 1972, t. I, pp. 715-726; VAN DER BOOGERT-KERKHOFF 1993; ESTELLA MARCOS 2000, pp. 283-321; KERKHOF 2008, pp. 187-195

⁷⁵⁷ Sobre el papel de María de Hungría en el panorama político imperial y concretamente sobre su patronazgo político véase DOYLE 2000, pp. 349-360; donde se define con precisión

su modelo pudo influir en su sobrino en los años determinantes para la sucesión imperial, intentando enfocar dicho proceso a través de la definición de un lenguaje artístico específico, y, finalmente, que tipo de papel desarrollaron los encargos y las pinturas mitológicas de Tiziano dentro de éste proceso general⁷⁵⁸.

el origen de su autoridad dinástica (fundada en el vínculo entre Habsburgo y Borgoña), el proceso de afianzamiento respecto al personal político que la rodeaba, empezando por los miembros de la familia Granvelle (p. 356-357), hasta llegar a instaurar una dialéctica de poder con su propio hermano el César sobre los conceptos vinculados a la gestión de la regencia de Flandes (p. 357).

⁷⁵⁸ En relación a los encargos de María de Hungría a Tiziano véase el estudio monográfico de Sabine Tischer; cf. TISCHER 1994.

5.2 ENTRE CARTAS DE PAGO E INDETERMINACIÓN

En tal sentido nos interesa comprobar que existe una perfecta coincidencia cronológica entre las manifestaciones de atención directa por parte de la reina María hacia las obras de Tiziano y el surgir de interés del su sobrino hacia los temas de pintura mitológica realizados por el pintor italiano y los correspondientes compromisos económicos. A finales de 1548, el príncipe Felipe, recién llegado a Italia, expresó su deseo de coincidir con Tiziano⁷⁵⁹ en Milán⁷⁶⁰, aunque sin precisar las razones de dicho requerimiento. Pocos días después, el pintor se justificaba con monseñor de Granvelle, debido a su próximo traslado a Milán⁷⁶¹. La visita tuvo que surtir un efecto inmediato: a partir del 19 de enero del año siguiente, Felipe empezó a emitir cartas de pago a favor de Tiziano por diferentes cantidades de dinero⁷⁶². Se trata de documentos muy importantes que, sin embargo, en su gran mayoría no indican con precisión la motivación de los pagos y cuando lo hacen utilizan formulas genéricas tales como “ciertos retratos”⁷⁶³. Un sistema de retribución que se extendió hacia todos los miembros de la familia Vecellio, como demuestran las órdenes de pago para Orazio⁷⁶⁴ y la petición de trasladar el “Beneficio della Scala” al otro hijo Pomponio⁷⁶⁵. En este último caso tuvo que jugar un papel determinante el propio Granvelle, como se entiende por una carta de Tiziano redactada en julio de 1549 en la que el pintor le remite la minuta de la petición anteriormente citada⁷⁶⁶.

⁷⁵⁹ “Y porque holgaríamos de hallar ahí en Milán a Ticiano, cuando llegásemos, os encargamos mucho que vos le escribáis de manera que venga luego a esa Ciudad, que en ello me haréis mucho servicio”; Felipe II a Juan Hurtado de Mendoza, 4 diciembre 1548, en MANCINI 1998, nº 58, pp. 181-182.

⁷⁶⁰ Sobre la iconografía de los festejos que se celebraron en Milán con ocasión de la estancia del príncipe Felipe véase CALVETE DE ESTRELLA 1552, pp. 58-78.

⁷⁶¹ Tiziano a Antoine Perrenot de Granvelle, 17 diciembre 1548, MANCINI 1998, nº 60, pp. 184-185; sobre esta cuestión véase también *ibídem*, pp. 41-43 y HOPE, p. 113, para lo que se refiere a los encargos de aproximadamente diecinueve retratos.

⁷⁶² MANCINI 1998, nº 61, p. 185.

⁷⁶³ MANCINI 1998, nº 62, p. 186.

⁷⁶⁴ MANCINI 1998, nº 65, p. 189.

⁷⁶⁵ MANCINI 1998, nº 70, pp. 193-194.

⁷⁶⁶ MANCINI 1998, nº 69, pp. 192-193.

Un proceso similar se repitió en sus pautas esenciales hacia finales de 1550, cuando el príncipe emitió una orden de pago para compensar al pintor por unas cantidades que “él se ha gastado en cosas de mi servicio, de que no se le ha de pedir ni cuenta ni razón”⁷⁶⁷, o “por haber estado ocupado en ciertas obras de mi servicio”⁷⁶⁸. Unas definiciones muy genéricas que no permiten identificar las razones, y, sobre todo, las pinturas concretas por las que se abonaban estas cantidades de dinero a Tiziano. Algo singular, pues la imprecisión no suele ser la norma en éste tipo de registros económicos. Lo confirma otro documento del mismo seis de febrero de 1551, donde se deja clara constancia de que se han pagado al pintor treinta escudos por “ciertos colores que se han traído de Venecia”⁷⁶⁹. Dicho en otros términos, entre enero de 1549 y mayo de 1551 a Tiziano se le abonó una cantidad muy importante de dinero con cargo al príncipe Felipe y sin especificar la naturaleza de los trabajos llevados a cabo por el pintor⁷⁷⁰. Una circunstancia singular, que se ajusta poco a su producción exclusiva para el príncipe⁷⁷¹ de aquellos años y que, además, coincide con las estancias del pintor en la corte imperial, con la intermediación constante de monseñor de Granvelle y con la indeterminación de los temas tratados en las pinturas para las que -suponemos- se pagó al pintor, con la excepción de los retratos ya mencionados. Por otro lado, el conjunto de la correspondencia comprendida entre 1548 y 1554, es decir, desde las primeras cartas a las que nos hemos referido hasta la conocida carta de Tiziano a Felipe “Re d’Inghilterra”⁷⁷², plantea un silencio similar en relación a las pinturas de tema mitológico, a excepción de un indeterminado *Paisaje* que ya

⁷⁶⁷ MANCINI 1998, nº 82, p. 205.

⁷⁶⁸ MANCINI 1998, nº 84, p. 207.

⁷⁶⁹ MANCINI 1998, nº 85, p. 205.

⁷⁷⁰ Se trata de cantidades diferentes con respecto a las determinadas por Carlos V, cómo evidencia el hecho que en julio de 1548, el emperador emite una ampliación de cien escudos de la pensión que Tiziano recibía de las arcas milanesas desde 1541; cf. MANCINI 1998, nº 48, p. 168.

⁷⁷¹ En este marco cronológico podemos documentar, a parte de los cuadros mencionados en este párrafo, unos retratos del príncipe Felipe y de algunos de sus familiares de la rama austriaca de la dinastía, sobre estas cuestiones véase HOPE 2005, pp. 127-148, especialmente pp. 134-137, donde se plantea la función de los retratos de Tiziano en el proceso de definición de la retratística filipina y se intentan justificar los pagos al pintor en razón de la realización de un nutrido número de retratos.

⁷⁷² FABBRO 1989, nº 135, pp. 171.

identificamos en otra ocasión⁷⁷³. Es necesario esperar a una carta de 1554 para encontrar una primera alusión directa a cuatro de ellas en la correspondencia con el príncipe Felipe, el pintor a la vez cita *Dánae*⁷⁷⁴, *Venus y Adonis*⁷⁷⁵, *Perseo y Andrómeda*⁷⁷⁶ y finalmente *Medea y Jasón*⁷⁷⁷.

⁷⁷³ En otro contexto ya hemos identificado con el *Júpiter y Antíope*, más conocido como la *Venus del Pardo* explicando sus probables funciones matrimoniales MANCINI 1998, pp. 49-56; VOLLE 2005; pp. 44-49.

⁷⁷⁴ WETHEY 1975, pp. 133-135, n.º 6; CHECA 1994, pp. 265-266, n.º 36; FALORMIR 2003, p. 236, n.º 39; FERINO PAGDEN 2007, p. 232-234, n.º 2.1.

⁷⁷⁵ WETHEY 1975, pp. 188-190, n.º 40; GENTILI 1988, pp. 167-182; CHECA 1994, p. 266, n.º 37; FALOMIR 2003, p. 238, n.º 40.

⁷⁷⁶ GOULD 1963, pp. 112-117; WETHEY 1975, pp. 169-172, n.º 30; GENTILI 1988, pp. 209-214; CHECA 1994, pp. 266-267, n.º 38; FALORMIR 2003, p. 236, n.º 39; HOSONO 2003, pp. 35-122; OST 2006, pp. 129-145.

⁷⁷⁷ DOLCE 1554-1559, pp. 231-232; WETHEY 1975, p. 234, n.º L-10.

5.3 MARÍA DE HUNGRÍA Y LAS FIESTAS DE BINCHE

Pese al marco general que acabamos de describir, podemos considerar cierto que el príncipe no fue el primero entre los Austrias en interesarse por las pinturas mitológicas de Tiziano, y lo demuestra una carta de monseñor de Granvelle, con fecha de junio de 1549⁷⁷⁸. En ella, el prelado deja constancia de que los dos lienzos “de las penas infernales”⁷⁷⁹

⁷⁷⁸ MANCINI 1998, n.º 68, pp. 191-192.

⁷⁷⁹ Cabe destacar que Granvelle no especifica los temas de los dos cuadros que le enseñó la reina María, limitándose a utilizar una definición genérica que, sin embargo, es reveladora del origen dantesco de la percepción de los dos cuadros, como no resulta en absoluto extraño en un culto prelado humanista; véase PIQUARD 1951, pp. 301-323. Un personaje, Granvelle, que entre los libros de su colección pudo tener la versión más reciente de la *Commedia*, impresa en 1544 por los tipos de Marcolini en Venecia y curada por Alessandro Vellutello sobre las anotaciones de Cristofro Landino, a cuyo homenaje se dedica el incipit de la introducción: “Ingegnosissimi lettori, Io mi persuado e rendo certo, che molti di voi, espetialmente quelli, che de l'esser mio hanno più intera notitia, saranno assai ammirati, che essendo la presente *Comedia* da più dottissimi et in varie e diverse scientie consumatissimi huomini già stata interpretata, che io di quelle, quasi del tutto ignudo, habbia hora, come ignorante de la mia ignorantia, ardito temerariamente porvi mano, considerato ancora, che già quasi ogni huomo par che si riposi sopra di quello, che da Christoforo Landino, ultimo suo interprete, ne è stato detto, e che s'ascriva a prosuntione il volerne più oltre ricercare”; cf. VELLUTELLO 2006. Siempre en relación a Vellutello merece la pena recordar que en su introducción a la comedia *I tre tiranni*, el autor subrayaba la vinculación de la obra con el emperador y, sobre todo, la clave moral de interpretación de la misma: “E prima circa la invenzione di essa, fu la presente comedia (benché da giovane et in pochissimo spazio di tempo) composta per appresentarsi in Bologna davanti alla Signoria di Nostra Santità Clemente VII et a Carlo Quinto, sempre augusto, nel giorno de la commemorazione de la corona di sua Maiestà; ove fu recitata e, sicondo il giudicio de la maggior parte, giudicata tale che non si ha da ascondere de le mani degli omini. Fece, adunque, per rispondere a la altezza del luogo, ne la sua favola, quale è per se istessa molto piacevole e lieta, una allegoria o vero senso mistico il quale seguita nel tutto, et è questo. Dimostra la tirannia di tre potentissimi e quasi invitti dominatori degli animi nostri, dei quali il primo è il mondano amore, il quale ne tira (e spesso con nostro estremo danno e vituperio) ne' dilette e piaceri de le caduche e vili cose terrene; il secondo è la fortuna, de la quale niuno mai per grande e possente che sia stato vediamo essersi tenuto sicuro (e fra gli altri questo ci mostra Orazio in una sua ode, ove dichiarando le sue onnipotenti forze, li raccomanda Augusto Cesare); il terzo è l'oro, al quale non solo vediamo tutto il mondo semplicemente ubbidire, ma ancora le anime nostre in un certo modo nascergli suggette, il quale, ancora che da alcuni sia con la virtù superato, tanto par che sempre di sua natura ci abbassi che ne l'eterna nostra miseria usiamo di porre il fine di tutti i nostri desiderii”. Finalmente hay que señalar que Vellutello se movía en el

para María de Hungría ya estaban pintados⁷⁸⁰ y que la reina se los había enseñado. Granvelle los calificaba de excelentes, ejerciendo de tal manera su espíritu crítico y manifestando su aprecio no sólo hacia las obras, sino, sobre todo, hacia el pintor llegando a calificarle de esta manera: “divin pennelo, e veramente sono tali che fanno stupir li maestri”⁷⁸¹. Ya en agosto del mismo año, según lo que relata Calvete de Estrella⁷⁸² y confirman los dibujos de la Biblioteca de Alberto I de Bruselas⁷⁸³, aquellas mismas pinturas se exponían en el Palacio de Binche con motivo de la recepción que la reina María ofreció por la llegada de su hermano y de su sobrino⁷⁸⁴. Los lienzos se encontraban colocados por encima de las ventanas⁷⁸⁵ y Calvete de Estrella, al contrario de Granvelle, especifica los temas iconográficos⁷⁸⁶ y las autografías, hasta el punto de precisar que iban acompañados por una tercera obra, el *Tántalo*

circulo de Marcolini siendo sus textos y comentarios bien conocidos por el mundo que rodeaba también a Tiziano empezando por Aretino y Dolce; cf. capítulo 3.

⁷⁸⁰ Confirmando de esta manera que el encargo tuvo que desarrollarse durante la estancia de Tiziano en la corte imperial en 1548; sobre esta cuestión véase JOHN MARTIN 2006, pp. 99-108.

⁷⁸¹ MANCINI 1998, n.º 68, p. 192.

⁷⁸² CALVETE DE ESTRELLA 1552, pp. 314-318; respecto a la formación intelectual de Calvete véase SÁNCHEZ MOLERO 1997, pp. 364-373, de donde se desprende su importancia en la formación del príncipe y, sobre todo, su destacada profesión de un erasmismo intelectualmente militante, pese a que no queda claro el origen de dicha influencia en su propia formación (pp. 368-370).

⁷⁸³ Bruselas, Bibliothèque Royale Albert I^{er} n.º F 12930, Pl. C; VAN DER PUT 1939-1940, pp. 49-57.

⁷⁸⁴ Para lo que se refiere a la reconstrucción de la *Grand Salle* véase las propuestas de TISCHER 1994, pp. 28-39, acompañadas de un plano de situación en lám. 5, p. 253; mientras para la arquitectura renacentista en Flandes cf. DE JONGE 1998, pp. 347-368.

⁷⁸⁵ Sobre la cuestión de la interpretación iconográfica del Ticio equivocadamente interpretado como Prometeo véase la contribución de Erwin Panofsky de 1939, donde de forma perentoria se afirma la confusión entre las dos tipologías atribuyéndome la responsabilidad a Vasari, aquí en PANOFSKY 1975, p. 302; concepto reiterado por el autor en su monografía ticianesca, cf. PANOFSKY 1992, pp. 150-151, y aceptada por buena parte de la crítica histórico artística en base a un principio de autoridad nunca puesto en tela de juicio. La reinterpretación del conjunto de Binche deja la posibilidad de proceder a una revisión y actualización de esta cuestión. En términos textuales y figurativos la afirmación de Panofsky encuentra uno de sus puntos de mayor fuerza en la presencia de la serpiente en el primer plano del cuadro del Museo del Prado, sin embargo, la única fuente antigua que menciona el réptil es IGINO, *FABULAE*, n.º 55, donde la serpiente resulta ser, de hecho, sustitutiva del águila o buitre en lo que se refiere a la ejecución del castigo eterno.

⁷⁸⁶ Calvete de Estrella no duda en identificar la primera pintura con *Prometeo* y la segunda con *Sísifo*; cf. CALVETE DE ESTRELLA 1552, p. 316.

de Coxcie. El comentario termina, también, con una evaluación muy positiva hacia el conjunto, independientemente de las respectivas autorías. Un concepto confirmado por la afirmación de que se trataba de “tres tablas de maravillosa pintura”. En la pared opuesta se encontraban los seis tapices de la serie de los pecados capitales⁷⁸⁷, mientras que los testereros de la sala, aparte de dos chimeneas, albergaban dos medallones de mármol blanco con los retratos de Adriano y de Julio César sobre los que había otras dos pinturas que representaban la contienda de Apolo y Marsias y el posterior castigo del fauno, el conjunto se hallaba enmarcado por las decoraciones anticuarias de Jaques Du Broeucq⁷⁸⁸. Siguiendo la descripción de Calvete de Estrella, nos encontramos ante una sala que expresa una alegoría culta por medio de una apariencia clásica⁷⁸⁹. Circunstancia que no admite la ausencia de un programa iconográfico estructurado en todos y cada uno de los elementos decorativos de la sala. Un proyecto semántico homogéneo, sistemático y que tenía la ambición de manifestar en términos figurativos los riesgos de enfrentarse a la autoridad y al mismo tiempo pretendía amonestar a los poderosos en lo que se refiere a los posibles excesos propios del ejercicio del poder⁷⁹⁰. De hecho, si la primera parte del este programa iconográfico podía ofrecer una genérica alusión a aquellos que, vencidos en Mühlberg, se habían enfrentado al César, la segunda se adecua poco a

⁷⁸⁷ Se trata de la serie atribuida a Pieter Coeck Van Aelst, que en la actualidad se conserva en Patrimonio Nacional, serie 22, véase JUNQUERA DE LA VEGA-HERRERO CARRETERO, pp. 150-154.

⁷⁸⁸ CAPOUILLEZ 1985, pp. 177-190; GLOTZ 1985, pp. 191-204; PETERS 1998, pp. 11-35; sobre la formación clasicista de Du Broeucq véase la contribución de DE JONGE 1998, pp. 354-359, donde, además, se incide en la coherencia imperial/clasicista del conjunto de la *Grand Salle* (p. 359), explicando en tal sentido la presencia de los *Hermes*, que aunque derivados de modelos manieristas italianos, se diferencian de estos propio por su interpretación iconológica en clave imperial.

⁷⁸⁹ En referencia a la cultura clásica que pudo haber determinado la estructura de las celebraciones de Binche se tenga en consideración que, por ejemplo, entre los libros inventariados en la colección de María de Hungría constaban, a parte de numerosos volúmenes de autores de la antigüedad, desde Plinio a Cicerón, las obras de Vitruvio y sobre todo una versión de los *tratados de arquitectura* de Sebastiano Serlio. Un texto de gran actualidad, considerado que se editó a partir de 1537 con un conjunto de tablas e ilustraciones que le convertían en un extraordinario repertorio de modelos e imágenes: “Dos libros grandes, de marca, de arquitectura. De autor Sebastian Serlio, ytaliano, en tablas de papel, cuero colorado con flores doradas”; cf. Archivo General de Simancas, desde ahora A.G.S., C.M.C., 1ª Época, leg. 1093, fol. 179v.

⁷⁹⁰ CHECA 2001, p. CXXXVIII.

la ideología política de María y, todavía menos a la de su hermano. Una circunstancia que obliga a replantear su interpretación en lo que se refiere a las “penas infernales”. Se trata de volver a analizar su semántica iconográfica en términos individuales y de conjunto, intentado devolver a cada elemento su correcta interpretación y de esta manera darles una mayor uniformidad ideológica a todos ellos.

5.4 IDENTIDADES Y DESCRIPCIÓN EN EL SIGLO XVI

El primer paso es volver a la descripción de Calvete de Estrella, quien, como ya hemos comentado, indica con absoluta precisión cada uno de los temas iconográficos tratados en la *Grand Salle*, circunstancia que otorga fiabilidad a su crónica además, en el caso de las tres pinturas de los *Gigantes*, su descripción se encuentra refrendada por corresponderse exactamente con la secuencia de derecha a izquierda⁷⁹¹ que encontramos en el dibujo de la Bibliothèque Royale Albert I^{er}. Sin embargo las afirmaciones de Calvete han sido paulatinamente puestas en tela de juicio⁷⁹², debido quizás a los mecanismo de recepción de las pinturas de Tiziano, que, una vez en la colección de Felipe II, se convirtieron, como trataremos de comprobar más adelante, en una serie de cuatro lienzos, modificando de tal manera el significado iconológico original de la Sala de Binche y desvirtuando, así, la intención de su promotora y el sentido para sus destinatarios.

Calvete dice claramente que la serie de los *Gigantes* estaba compuesta por tres obras⁷⁹³, el *Prometeo* era el primero de ellas, el segundo *Sísifo* y cerraba el *Tántalo* de Coxcie. Para entender cuál pudo ser el principio a seguir en la interpretación de cada uno de los lienzos en términos individuales y de los tres en su conjunto tenemos que volver a acudir a la identificación de las fuentes literarias clásicas de las

⁷⁹¹ Ejemplar en tal sentido la cita de Calvete de Estrella: “en la una estaba Prometheo, atado al monte Cáucaso con un águila que el hígado le comía; en la otra Sýsiphos que subía el peñasco a la cumbre del monte; en la tercera estaba Tántalo, cómo el agua y manzanas se le huían”; cf. CALVETE DE ESTRELLA 1552, p. 316.

⁷⁹² Ejemplar la transformación de la serie de tres a cuatro lienzos y la necesaria transformación de Prometeo en Ticio, según lo que ya hemos referido a propósito de las posturas de PANOFISKY 1975, p. 302, y que retomado, por ejemplo, por PUTTFARKEN 2005, pp. 79-80; 85, invalida una parte esencial del armazón dialectico de las tesis allí planteadas.

⁷⁹³ Calvete las define como tablas debido quizás a la distancia y rapidez con las que las tuvo que contemplar; cf. CALVETE DE ESTRELLA 1552, p. 316

*Condenados*⁷⁹⁴ y señalar las que pudieron tener mayor difusión en el siglo XVI a través de sus vulgarizaciones y traducciones en la edad media⁷⁹⁵. Entre estas últimas queremos destacar la *Genealogía de los dioses paganos* de Giovanni Boccaccio⁷⁹⁶ por su extraordinario ajuste contextual. Un texto que, sin embargo, se ha utilizado de forma absolutamente marginal para la interpretación de esta serie pictórica encargada por María de Hungría y a la que, en cambio, Tiziano pudo acudir con relativa facilidad considerando que se editó, por los tipos de Giuseppe Bertussi, en una traducción vulgarizada de inmediato éxito en Venecia en el año 1547⁷⁹⁷. Se trata de una versión cuyas referencias textuales empezaron a ser aludidas o directamente mencionadas de forma sistemática en las pinturas del cadorino ya desde finales de la década de los cuarenta⁷⁹⁸. Una circunstancia que confirma la adquisición de los significados más profundos de las alegorías mitográficas dentro del lenguaje iconográfico del pintor⁷⁹⁹. Es en este contexto como debemos volver a leer la serie de los *Condenados*, sobre todo porque Boccaccio ofrece la interpretación moralizada de cada uno de los episodios⁸⁰⁰. En todos y cada uno de ellos el escritor italiano reserva a un plano secundario los aspectos vinculados al desafío de la autoridad, para centrar su atención sobre la función y las actuaciones del poder. En particular, procura ofrecer un conjunto de interpretaciones alegóricas cuyo común denominador puede ser el de alertar al lector sobre los riesgos y los excesos de los poderosos en el ejercicio de sus oficios respectivos. En este contexto es interesante

⁷⁹⁴ Citamos en tal sentido las *Metamorfosis* de Ovidio (IV, 447-464), la *Eneida* de Virgilio (VI, 451-461) y la *Odisea* de Omero (XI, 576-600). A parte de volver a recordar las ya mencionadas referencias a Dante.

⁷⁹⁵ Un intento en tal sentido lo encontramos en el TISCHER 1994, pp. 67-86, donde, sin embargo, y pese a sus premisas filológicas, no se profundiza en cuales pudieron ser las fuentes que realmente estaban al alcance de Tiziano o de los círculos imperiales. Nos referimos evidentemente a la *Genealogía de los Dioses de la Antigüedad*, a la que la estudiosa alemana dedica unas líneas escasa entre las pp. 79-80, descuidando la circunstancia que el volumen se editó en Venecia precisamente en 1547.

⁷⁹⁶ BOCCACCIO 1360, utilizaremos esta edición en castellano por las referencias textuales. Sobre las traducciones del texto de Boccaccio y su papel en la difusión de la mitología clásica véase ÁLVAREZ-IGLESIAS 2001, pp. 215-239.

⁷⁹⁷ BOCCACCIO 1547.

⁷⁹⁸ GENTILI 1988, pp. 166; 181; 203 y sobre todo pp. 265-267.

⁷⁹⁹ GENTILI 1988, p. 265.

⁸⁰⁰ BOCCACCIO 1360, sobre Prometeo, pp. 266-273; sobre Sísifo, pp. 779-781; sobre Tántalo, pp. 680-681.

subrayar que en diferentes ocasiones Boccaccio explica los aspectos positivos de aquellos episodios mitológicos en los que los poderosos habían desatendido su función primordial. Bajo esta perspectiva, la interpretación del episodio de Prometeo resulta ejemplar y, en el marco específico de nuestro estudio, se convierte en un indicio de las motivaciones que llevaron a su inclusión en la *Grand Salle* de Binche, siendo, además, la imagen más próxima al asiento reservado al César y a sus allegados más cercanos. Boccaccio plantea para Prometeo una función clara en el marco de la evolución del ser humano, asimilándole al “homo ductus”, es decir, a quien sabe interpretar los límites del “homo naturalis” para convertirle en el “homo civilis” dotado de ciencia y virtudes⁸⁰¹. Un personaje mitológico, cuya interpretación resulta ser indudablemente positiva y cuya presencia en Binche es clave para entender el proyecto iconográfico destinado a la celebración de Carlos V. No obstante, en lo que se refiere a Tiziano y a su relación con la reina María y con el príncipe Felipe, cabe destacar que el cuadro ha ido perdiendo progresivamente su protagonismo, convirtiéndose en una presencia incómoda, poco coherente con el resto de la serie de los *Condenados* y, sobre todo, se ha visto sustituido por el *Ticio*, debido principalmente al parecido iconográfico entre ambos episodios⁸⁰². Un problema complejo de identidades iconográfica que no podemos resolver más que a través de una precisa reconstrucción filológica del conjunto de

⁸⁰¹ En lo que se refiere a Boccaccio recuperamos aquí la interpretación de Olga Raggio de la figura de Prometeo; RAGGIO 1958, pp. 44-62, part. p. 54. Boccaccio sitúa sus definiciones y reflexiones, posteriormente a la definición de los dos Prometeos. El primero de ellos viene identificado por el propio Dios creador y omnipotente, mientras que es al segundo que se atribuyen la función creadora y evolutiva en el proceso de definición cultural del hombre. Un objetivo noble que puede perseguirse únicamente por medio de la claridad que otorga la meditación individual y que tiene como precio la “tortura” del espíritu; BOCCACCIO 1360, pp. 268-269.

⁸⁰² Es ejemplar en tal sentido lo que afirmó Erwin Panofsky cuando, al tratar el tema mitológico de los *condenados*, sobrepuso el cuadro del *Ticio* que se encuentra en el Museo del Prado con el *Prometeo* destinado a Binche, llegando a dar por cierta la descripción de Carducho de 1633 y terminando su excursos atribuyendo a Vasari el origen de la equivocación sobre los dos cuadros; cf. PANOFSKY 1975, p. 302. Todavía más drástica resulta ser la postura de Wethey, quien, por su parte llega a afirmar literalmente la necesidad de reinterpretar lo afirmado por Calvete de Estrella que se hubiera confundido al definir el primer lienzo como un Prometeo “really Tityus” en opinión del estudioso inglés que directamente elimina de su catálogo este tema iconográfico; cf. WETHEY 1975, pp. 156-160, nº 19.

fuentes posteriores a Calvete de Estrella que describen la serie de los gigantes, sus correspondientes emplazamientos y el significado de los mismos.

Exactamente cuatro años después de las celebraciones de Binche, el 28 agosto de 1553, la reina María escribió al embajador Francisco de Vargas⁸⁰³ reclamando el envío de los cuadros que ella había encargado con anterioridad al pintor, llegando a mencionar únicamente los retratos de los siete hijos de Fernando I, y el *Tántalo* de Tiziano, justamente la única pintura que no era de mano del pintor italiano entre las tres que componían la serie de Binche, casi como si quisiera completarla desde el punto de vista estilístico o por lo menos en lo que se refiere a la autografía. El cuadro vuelve a ser mencionando en el inventario de la colección de María de 1556⁸⁰⁴, junto al de Coxcie y al *Ixión*. Una obra que, por cierto, se cita por primera vez en este documento. Cabe destacar que en el inventario de 1556 no hay referencia alguna al *Prometeo*, al *Ticio* o al *Sísifo* y lo mismo ocurre en la versión posterior de este mismo documento redactado en Cigales en 1558⁸⁰⁵; sin embargo, en otro inventario también de 1558⁸⁰⁶ realizado en presencia de la princesa Juana se mencionan *Prometeo*, *Sísifo* y las dos versiones del *Tántalo*. Mientras tanto en Venecia para elogiar el pintor a través de la mención de las obras de mayor envergadura que pintó para Carlos V y Felipe II, Ludovico Dolce citaba a *Ticio*, *Tántalo* y *Sísifo*⁸⁰⁷, una lista de la que quedaron excluidos *Prometeo* e *Ixión*. Tenemos que esperar a 1566 para encontrar mencionados a la vez a los cinco cuadros. El protagonista de la

⁸⁰³ MANCINI 1998, pp. 225, n^o 104, pp. 225; es significativo que en este cuadro la reina cite el *Tántalo* y los retratos de los siete hijos de su hermano Fernando, mientras ni siquiera alude veladamente a la existencia de un cuadro de *Sísifo*, una circunstancia significativa a la hora de comprobar la efectiva realización de este cuadro y por el contrario su sistemática inclusión en la serie de los condenados de Binche por parte de la historiografía artística.

⁸⁰⁴ “dos lienzos pintados de mano de Tiçian con vn Ygion pintado y el otro Tantalo, viejas e gastadas, que estaban en <la> casa de Vinz”; cf. A.G.S, C.M.C., leg. 1017, fol. 145.

⁸⁰⁵ “dos lienzos pintados de mano de Tiçian con vn Ygion pintado y el otro Tantalo, viejas e gastadas, que estaban en <la> casa de Vinz. Yten otro lienço pintado en el vn Tantalo de mano de *maestre* Myguel”; cf. A.G.S, C.M.C., 1^a Época, leg. 1093, fol. 155

⁸⁰⁶ cf. A.G.S, C.M.C., 1^a Época, leg. 1017, fol. 3.

⁸⁰⁷ “Sarebbe anco lungo ragionare de’quadri, che sono nelle stanze del Collegio; e cosí delle molte pitture da lui fatte a Cesare e al Re d’Inghilterra: come del quadro della Trinità, della Madonna, che piange, del Titio, del Tantalo, del Sisifo, di Andromeda, e dell’Adone; il cui esempio tosto uscirà in istampa di rame”; DOLCE 1557, p. 192.

cita es el poeta Mal Lara, quien en el marco de las explicaciones correspondientes al sentido iconográfico de las alegorías que decoraban la *Galera Real de Don Juan de Austria*⁸⁰⁸, recordaba haber visto en 1566 en el Alcázar de Madrid seis telas la mayoría de Tiziano. Mal Lara cita *Prometeo, Ticio, Sísifo, Ixión, Tántalo* y las *Danaides* y afirma haber compuesto “quatro versos latinos y una octava” para cada uno ellos⁸⁰⁹. Unos versos, de los que, sin embargo, reproduce en su texto únicamente aquellos dedicados a Prometeo, siendo este personaje mitológico el protagonista de una de las decoraciones del navío y por esta razón objeto de la correspondiente explicación⁸¹⁰; cuya función, por cierto, ha sido perfectamente enfocada por Sylvéne Éduard en el marco del sentido dinástico del conjunto alegórico general del barco⁸¹¹. Una interpretación a la que, además, alude directamente el propio Mal Lara, cuando cita entre sus referencias literarias al *Hieroglyphicorum Liber XIX. De Aquila*, de Pierio Valeriano, donde en su apartado *Imperatoria Maiestas* señala el simbolismo imperial del águila⁸¹². Respecto a la función positiva de Prometeo, cómo hombre de ciencias “prudente y avisado”⁸¹³, Mal Lara recurre al emblema número 29 de Andrea Alciati⁸¹⁴ *Quae Supra Nos Nihil ad Nos*, de cuyo texto ofrece una interesante versión castellana⁸¹⁵ y -de hecho- hace propias las ya mencionadas ideas de Boccaccio.

Sin embargo, el poeta español disimula con una extraordinaria habilidad otra fuente literaria a la que acudió para atribuir todavía una

⁸⁰⁸ MAL LARA 1570.

⁸⁰⁹ De la forma que sigue Mal Lara introduce su digresión sobre esta cuestión: “Estando yo en el año MDLVI en Madrid, mandava su Magestad aderezar seis cuadros de pintura, que son de mano de Ticiano los mas dellos, y contienen las penas de Prometheo, Titio, Ixión, Tántalo, Sísipho y las hijas de Danao, para los cuales hize a cada uno quatro versos latinos y una octava agradablemente fueron admitidos de su Magestad”; cf. MAL LARA 1570, p. 258

⁸¹⁰ El espacio dedicado a describir la figura mitológica de Prometeo sirve para corroborar sus aspectos positivos en clave moral y dinástica; véase MAL LARA 1570, pp. 253-259.

⁸¹¹ ÉDUARD 2007, p. 17-19.

⁸¹² En relación al simbolismo imperial que acompaña el águila cf. VALERIANO 1575, fol. 137-143.

⁸¹³ MAL LARA 1570, p. 258.

⁸¹⁴ ALCIATI 1531, n.º 29: “Caucasia aeterum pendens in rupe Prometaeus/ Dirripit sacri praepetis ungue iecus/ Et nollet fecisse hominem, figulosque perosos/ Accensa rapto damnat ab igne facem/ Roduntur rapto damnat ab igne facem/ Qui coeli affectant scire deumque uices//.

⁸¹⁵ MAL LARA 1570, pp. 258.

mayor solvencia a la mención de los cuadros que declaró ver en el Alcázar y que citamos al comienzo de este apartado. Una circunstancia que pone en tela de juicio la correspondencia entre la cita literaria y aquello que Mal Lara pudo contemplar en realidad. El indicio principal lo encontramos en el último cuadro mencionado en su lista: las llamadas “hijas de Danao”⁸¹⁶. Se trata de una pintura de la que no hay rastro alguno entre las de la colección de Felipe II y, que, por otro lado, resulta ser perfectamente adecuada para acompañar a los otros *Condenados* en el cumplimiento de sus penas infernales, hasta el punto de que se trata exactamente de la misma secuencia literaria propuesta por Bernardo Tasso en una de sus octavas publicadas en 1560 y donde se comenta la

⁸¹⁶ De las *Danaidas* trata ampliamente Giovanni Bonsignori en su *Ovido moralizado* de finales del siglo XV: “Vide XLIX sorelle chiamate belide nepote de lo re Belo: e figliole del re Danao e re Egypto: e lasso a loro el regno in questo modo: che qualunque di loro avesse un figliolo maschio avesse tutto lo regno esi havesse femina non podesse cosa alchuna dopo la morte del padre. Avene che lo re Danao have cinquanta figliole e lo re Egypto have cinquanta figlioli: e per questo era fra loro grande guerra e grande invidia ma lo re Danao pensando de ucidere il fratello e anchor li suoi nepoti: mando a dire al fratello che volea fare pace: e insegno di questa pace volea che le figliole fossero moglie di suoi cusini: cioe' di figlioli de Egypto suo fratello: ecioè fo fato e ordinato: e fato ogni cosa lo re Danao comado a tute le sue figliole soto pena dela morte: che ciascuna la notte dormendo uccidesse el marito suo: e essendo costoro in lo letto addormentati tutti furon morti excepto uno che have nome Liceo e la moglie have nome Hipermestra: la qual chiamo el marito e disse sta su che tutti li tuoi fratelli sono morti e vatene via Linceo cusi fece. Ma quando el padre delle donne vide la mattina tutti li nepoti morti excepto uno: prese Hypermestra e como la ve fata molto bater si la mise in pregione: la quale cusi stando mando una lettera al suo marito acio cheli aiutasse el tenore di' la lettera narra. Ovidio nelle pistole: e per questa ragione tutte furono messe in inferno excepta Hypermestra e pero dice che ne trovo XLIX: e hanno costoro questa pena percio' che stano in uno pozo e hanno uno vaso senza fondo e debeno ogni di' impire certo luoco de acqua. E se no limpieno debeno ogni di' essere frustate e ogni di' se affaticano con questa misura e ogni di' sono frustate: percio' che mai non le possono impire”; ofreciendo también la interpretación alegórica del mito: “Alegoria de Belide XLIX sorelle trovate nel inferno per costoro se intende ciascuno luxurioso e per che sono poste nel inferno per lo peccato de la luxuria anche perche uccisero li suoi mariti. Questa historia fu vera e sono poche a empire el pozo ne mai non se empie: cio' e sintende el peccato de la luxuria el quale mai non a fine e percio' che quanto piu' se usa tanto piu' crese la volonta: e ogni di' e frustato el luxurioso si da la pena che porta: e anchora dal corpo che se consuma e opinione fu de molti che li luxuriosi pateno in lo inferno la dita pena”; cf. BUONSIGNORI 1497, libro IV, cap. XXVIII y cap. XXXIII. De mayor síntesis la referencia de Ludovico Dolce, quien en sus *Transformazioni* de 1553 se centra directamente en el castigo infernal reservado a las hermanas hijas de Danao: “Le Belide crudeli empion o gn'hora /Il vaso ond'esce il liquor molle fuora”; cf. DOLCE 1553, IX, 47.

inexorable eternidad de los sufrimientos del amor⁸¹⁷. Circunstancia que nos hace inclinarnos hacia la idea de que Mal Lara use dicha cita en términos exclusivamente literarios para otorgar mayor consistencia a su narración y para, finalmente, señalar la actualidad de su composición tanto en lo que se refiere al contexto histórico español vinculado a la corte de Felipe II y a sus iniciativas artísticas, como para demostrar su conocimiento de las composiciones literarias italianas más recientes.

En 1568 Giorgio Vasari describe el conjunto de pinturas mitológicas de Tiziano que pertenecieron a la colección de Felipe II sin olvidarse de indicar que Prometeo, Sísifo, Ticio y Tántalo habían sido encargados por María de Hungría⁸¹⁸ y sólo en un segundo momento

⁸¹⁷ TASSO 1560, 21-22, quien por su parte deriva la secuencia directamente de las *Metamorfosis* de Ovidio, libro IV, vv. 457-463: “sedes scelerata vocatur: / viscera praebebat Tityos lanianda novemque / iugeribus distentus erat; tibi, Tantale, nullae / deprenduntur aquae, quaeque inminet, effugit arbor;/ aut petis aut urges rediturum, Sisyphes, saxum; / volvitur Ixion et se sequiturque fugitque, / molirique suis letum patruelibus ausae / adsiduae repetunt, quas perdant, Belides undas. En general sobre el tema de los sufrimiento en la poesía española del siglo XVI, cf. MORROS MESTRES 2000, pp. 19-47, con particular atención a la interconexión entre los autores españoles e italianos en el uso de las figuras de los damnados, pp. 29-34. Mientras que sobre la cultura clásica y clasicista de Mal Lara véase ESCOBAR BORREGO 2004, pp. 79-98.

⁸¹⁸ Vasari detalla a quién entre María y su sobrino le correspondía el encargo de cada obra y finalmente se detiene en explicar que propio a través de estas pinturas mitológicas empieza a plasmarse en términos estilísticos el *último estilo* de Tiziano. “Fece il medesimo un Prometeo alla reina Maria, il quale sta legato al monte Caucaso et è lacerato dall’aquila di Giove; et un Sísifo all’inferno, che porta un sasso; e Tizio stracciato dall’avoltoio: e queste tutte, dal Prometeo in fuori, ebbe Sua Maestà, e con esse un Tantalo della medesima grandezza, cioè quanto il vivo, in tela et a olio. Fece anco una Venere et Adone, che sono maravigliosi, essendo ella venutasi meno, et il giovane in atto di volere partire da lei, con alcuni cani intorno molto naturali. In una tavola della medesima grandezza fece Andromeda legata al sasso e Perseo che la libera dall’Orca marina, che non può essere altra pittura più vaga di questa; come è anco un’altra Diana, che standosi in un fonte con le sue Ninfe, converte Atteon in cervio. Dipinse parimente un’Europa che sopra il toro passa il mare. Le quali pitture sono appresso al re Catolico tenute molto care, per la vivacità che ha dato Tiziano alle figure con i colori in farle quasi vive e naturali. Ma è ben vero che il modo di fare che tenne in queste ultime è assai diferente dal fare suo da giovane: con ciò sia che le prime son condotte con una certa finezza e diligenza incredibile, e da essere vedute da presso e da lontano, e queste ultime, condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie, di maniera che da presso non si possono vedere e di lontano appariscono perfette. E questo modo è stato cagione che molti, volendo in ciò imitare e mostrare di fare il pratico, hanno fatto di goffe pitture: e ciò adviene perché, se bene a molti pare che elle siano fatte senza fatica, non è così il vero e s’ingannano, perché si conosce che sono rifatte, e che si è ritornato loro addosso con

ingresaron entre las pinturas del monarca español. Cabe destacar que Vasari no incluye en su descripción el *Ixión* y tampoco la *Dánae*, pintada cuando Felipe era todavía príncipe.

A partir de esta fecha y hasta comienzos del siglo siguiente los cuadros de los gigantes se encuentran mencionados en el dormitorio de parada del Real Alcázar de Madrid, donde los tuvieron que ver dos viajeros cuyos comentarios, además de extremadamente interesantes, nos revelan enfoques de interpretación complementarios. Giovanni Battista Venturino da Fabriano, que acompañaba en su viaje a España al cardenal Alessandrino, establece un parangón estilístico entre las figuras del *Juicio Final* de Miguel Ángel y los condenados que llega a considerar un verdadero alivio para su “adversa fortuna”⁸¹⁹, reiterando la función empática entre las obras de arte y aquellos que las contemplaban. En 1599 es Digo de Cuelvis quien se detiene en los aspectos literarios de los temas tratados en los lienzos, vinculándolos a la *Eneida* de Virgilio⁸²⁰.

En lo que se refiere a la literatura artística Gian Paolo Lomazzo cierra el siglo, y su contribución, aunque se limite a volver a proponer la secuencia vasariana casi de forma literal⁸²¹, resulta determinante a la hora

i colori tante volte che la fatica vi si vede. E questo modo sì fatto è giudizioso, bello e stupendo, perché fa parere vive le pitture e fatte con grande arte, nascondendo le fatiche”; VASARI 1568, t. II, pp. 814-815.

⁸¹⁹ En estos terminos se expresa Giovanni Battista Venturino da Fabriano: “Si viene in un camerone nel quale oltre vari ornamenti di colori si videro quattro quadri al muro dipinti di mano di Titiano non già poco tempo morto. Prometeo, Sisifo, Titio, et Ixione, con le loro sempiterno pene Infernali, mostrando quelli atti, quelle forze, quella proporzione et naturlaetta delli membri, che le figure del Giudizio di Michelangelo nella Cappella Papale, et come mi parvero eccessivamente belle, così mi consolo alquanto conforme al perpetuo giro della mia avversa fortuna, et all’inquietudine dell’animo, et del stato mio”; cf. URB. LAT. 1697, fol. 199r/v. Respecto a las cronologías del viaje del cardenal Alessandrino y las referencias cronológicas internas al diario de Venturino da Fabriano existen unos desajustes en cuanto el viaje es documentado a fecha de 1571, mientras que por ejemplo en el diario se cita a Tiziano como muerto recientemente. Un conjunto de circunstancias que plantea una reacción posterior respecto a las fechas de la legación pontificia; sobre estas cuestiones véase NUNZIANTE 1884, pp. XVI-XX

⁸²⁰ “Arriba en la sala ay quatro retratos. Tormenta Virgiliana. Titio, Vultur, et Atlas portar monten et Tantaus qui ponea fuguacia captat y Sitiens”; CUELVIS 1599, fol. 107.

⁸²¹ En estos términos se expresa Lomazzo. “Questa descrizione dell’inferno, che io ho sommariamente cavata da Dante ha seguitato il Buonarroto, et in disegno il fratello di Taddeo Zuccaro, sí come dissi nell’altro libro, et, oltre loro, Ticiano, rappresentando le cose maggiori del naturale e divinamente coloritole, come con prometeo legato al monte Caucaso,

de establecer una relación directa entre Tiziano, la descripción del *Inferno* de Dante y los comentarios de Cristoforo Landino de los que trataremos posteriormente.

lacerato dall'aquila, Sisifo, che porta un sasso grandissimo, e Tizio stracciato dall'avvoltoio e Tantalo ch'egli dipinse alla regina Maria, sorella di Carlo quinto; LOMAZZO 1588, pp. 585-586.

5.5 DE CONDENADOS A FURIAS: SIGLOS XVII-XVIII

Para comprender lo que ocurrió con la serie de los cuadros de Binche tendremos que admitir una excepción respecto a las coordenadas cronológicas de nuestro trabajo, pues solo así estaremos en condición de entender las razones del proceso de recepción del que fue protagonista la serie de Tiziano.

El 29 de Agosto de 1626, según lo que registra el diario de Viaje de Cassiano del Pozzo⁸²², en el Alcázar de Madrid había hasta cuatro “Titii”⁸²³. Una definición genérica que evidentemente responde con eficacia a las necesidades descriptivas de Cassiano, a quien no le debía parecer importante detenerse en los matices iconográficos correspondientes a la identidad de los cuatro gigantes condenados a las penas eternas: el erudito italiano tenía mucho mayor interés en identificar las manos y las autorías, como, por ejemplo, confirma la atribución de uno de los cuadros a El Mudo. Un dato que confirma la diferencia formal existente entre las pinturas, pese a no ser fiable en lo que se refiere a la atribución al pintor español⁸²⁴. La actitud de Cassiano del Pozzo puede volver a comprobarse en una ocasión análoga y cercana en términos cronológicos en el propio *Diario*. Pocos días antes de llegar a

⁸²² Sobre el diario y las menciones de estos cuadros de Tiziano una primera aproximación en ANSELMINI 2004, LII-LIV, especialmente en lo que se refiere a la interpretación de los cuadros en el marco del simbolismo político de comienzos del siglo XVII. Mientras que para su contextualización hacia los problemas de la pintura de Tiziano véase FALOMIR 2006, pp. 29-36.

⁸²³ “Questo è di Titiano, sopra questi è un Titio dicesi pur di Titiano, maggiore del vero per la metà, segue del medesimo un ritratto al naturale di Carlo V armato a cavallo in atto di spingere carriera con un bellissimo paese, e segue un altro Titio rispondente all’atro di mano del Mudo spagnolo, di rimpetto il ritratto di Carolo V nell’altra testata della sala è un ritratto del Re d’hoggi a cavallo armato grande del vero, v’è un bel paese, e aria di mano pur di pittor spagnolo, vien messo in mezzo da due altri Titii”; CASSIANO DEL POZZO 1626, p. 99.

⁸²⁴ De todas formas llama la atención que El Mudo resulte encarnar para Cassiano del Pozzo las calidades propias para verse atribuidas pinturas estilísticamente identificables como de matriz italiano; sobre El Mudo y su formación italiana o sus derivaciones de los estilos italianos cf. MULCHAY 1999, pp. 1-9 y aquí capítulos 8 y 9.

Madrid, el italiano visitó el Palacio del Infantado en Guadalajara y registró allí la presencia de “un quadro famoso di Titiano”⁸²⁵ que no dudó en describir con pormenores y definir como *Titio*, llegando a detenerse en exaltar aquellos detalles que le resultaban de mayor calidad o por lo menos más llamativos. Entre ellos destacamos el aprecio hacia los “lumi bellissimi” o la postura del condenado. Una circunstancia que avalaría la precisión de la descripción de Cassiano, sin embargo nos encontramos exactamente con los mismos problemas de identificación iconográfica que pudimos comprobar a lo largo de las páginas dedicadas al siglo XVI, porque sólo dos años antes, en 1624, una de las entradas del inventario de los bienes de Juan Hurtado de Mendoza registra la presencia de un *Prometeo*⁸²⁶ de Tiziano. Una definición que recupera Carlo Ridolfi, quien hablando de los cuadros para María de Hungría menciona *Tántalo*, *Prometeo*, *Sísifo* y el *Rapto de Europa*⁸²⁷ (sic).

Volviendo al Alcázar el primero en definir los cuadros como *Furias* y en mencionar la secuencia que posteriormente hizo suya la historiografía artística, fue Vicente Carducho en 1633. El pintor y tratadista menciona a *Sísifo*, *Ticio*, *Tántalo*, e *Ixión*, sin embargo atribuye los dos primeros a Alonso Sánchez Coello y los otros dos a Tiziano⁸²⁸. A

⁸²⁵ “Nell’anticamera era un quadro famoso di Titiano alto sette ò otto braccia, e largo cinque in circa, nel quale è raffigurato Titio con l’avvoltoio, che li lacera ‘l petto, ò figura grande assai più del naturale, lo finge strato col capo di sotto in sì, che è bellissimo, le braccia distese, e ha incatenate con le gambe una che posa appresso uno sterpo, l’altra in aria, ha lacato la figura sopra un panno giallo con piegature, e lumi bellissimi, v’ha finto un gran pezzo di sasso con alcune herbe, dalle quali esce un serpe nel sasso si vede scritto Titianus, e v’è una bellissima aria, l’aquila o avoltoro è fatto benissimo”; CASSIANO DEL POZZO 1626, pp. 56-57.

⁸²⁶ “28 yten un quadro muy grande en lienço Pintado en el una fabula de Prometeo ques un Hombre desnudo con cadenas y un buitre que le saca el coracon del mano del tiçiano, marco dorado y açul que hera del dicho sr. Duq don yñigo”; cf. BURKE-CHERRY 1997, p. 256.

⁸²⁷ Ridolfi especifica que los cuatro cuadros fueron realizados para María: “Alla Regina Maria mandò alcune Poesie di Tantalo famélico sotto l’albero onusto di pomi tipo dell’humana ingordigia; di Prometeo, di Sisifo e d’Europa”; RIDOLFI 1648, p. 192.

⁸²⁸ “Las cuatro Furias en quatro lienços grandes, Sísifo, Ticio, Tántalo, y Ixión. Estos dos últimos originales y las otras dos copias de Alonso Sánchez, lusitano famoso”, cf. CARDUCHO 1633, p. 433. Sobre las posibles equivocaciones de Carducho véase las propuestas filológicas de Wethey y Beroqui; cf. WETHEY 1975, p. 158 (apartado 9); BEROQUI 1946, pp. 101-107 especialmente interesante por lo que se refiere a la atribución a Sánchez Coello y a la detallada reconstrucción de las denominaciones de los cuadros en los diferentes momentos históricos y en los catálogos del Museo del Prado (p. 107).

partir de este momento los diferentes inventarios del Alcázar registran los cuatro cuadros juntos y siempre bajo la genérica definición de *Furias* de Tiziano, hasta por lo menos el año 1700, ocupando, además, un lugar privilegiado en el Salón de los Espejos. Finalmente, la serie de cuatro lienzos se vio reducida a sólo dos en 1734, debido al incendio del Alcázar, quedando *Ticio* y *Sísifo* y en pésimas condiciones, según las fuentes de la época⁸²⁹.

Unas circunstancias a las que tenemos que añadir que, como sugería Falomir⁸³⁰, es razonable aceptar la hipótesis de que antes de 1659, coincidiendo con las remodelaciones del Salón de los Espejos y con la política de acercamiento de la casa del Infantado a la Corona⁸³¹, uno de los cuadros del Alcázar fuera intercambiado por otro similar de la colección del Infantado⁸³². Lo confirmarían diferentes entradas de los inventarios de la casa ducal del año 1649⁸³³. En todos estos documentos se

⁸²⁹ En 1636 se registran en la *Pieza Nueva* “quatro lienços grandes quadrados en que están pintadas al olio las quatro furias que las dos de ellas son de mano de Ticiano y las otras dos de Alonso Sánchez y que son Sísifo y Tantalo las de Tiziano y las de Ticio y Ixión del dicho Alonso Sanchez”. El conjunto viene registrado en el Salón de los Espejos por lo menos desde su remodelación en 1659 y en estos términos se recuerdan en el inventario de 1686: “quatro pinturas yguales de las furias, de a tres Varas de alto y dos y media de Ancho Originales de Ticiano”; mención repetida de forma similar en el inventario de 1700 correspondiente a la testamentaria del último de los Austrias; sobre estas cuestiones WETHEY 1975, p. 158 (apartados 10-11); BOTTINEAU 1986, pp. 244-246; FERNÁNDEZ BAYTON 1975, p. 18; ORSO 1986, p. 44-45 y p. 192.

⁸³⁰ FALOMIR 2006, pp. 29-36.

⁸³¹ Sobre la política de la Casa del Infantado en relación con Felipe IV, véase CARRASCO 1991, pp. 500-515, particularmente interesantes las peticiones económicas incluidas en un memorial de los gastos del duque del Infantado durante su estancia romana (pp. 916-917).

⁸³² No cabe duda que no puede tratarse de la versión de la colección del marqués del Carpio registrada entre sus bienes en el inventario de 1651-1653 y que debido a sus medidas resultaría ser de un tamaño muy inferior a los cuadros del Alcázar y, también, al de Guadalajara: “163 Una pintura En lienço de ticio atadode manos y pies a Unas cadenas de pies arriba con Una Aguila q le saca lasripas de bara y q.ta de ancho y una y media de Caida de mano de tiçiano”; cf. BURKE-CHERRY 1997, p. 472.

⁸³³ Ejemplar en este sentido lo que registra el Pliego de la tasación de pinturas y retratos hecha por Cornelio Deber pintor en 28 de marzo de 1649 por mandado del Duque; “Ítem un copia del Tiçiano sacando un corazón a un ombre con moldura negra en cinquenta ducados” o pocos meses más tarde por el Alcaide de la casa de Guadalajara Alonso de Nassao: “Item un lienzo del tizio que es el que dio Su magestad quando llevo el que estaba en Guadalajara para el Salón. Es un salvaje atado con unas cadenas y una águila Sacandoles las entrañas con moldura negra”; o los cargos de los bienes del marqués de Zenete del 27 diciembre del mismo año 1649; “Item un lienzo del tiçio que es el que dio Su magestad quando llevo el que estava

hace especial referencia a la cesión del cuadro y a su destino final, identificando finalmente la pintura bajo la definición de *Ticio*, cuando, sin embargo, vimos que sólo en 1624 se registraba la obra como Prometeo. Una problemática que vuelve a plantearse en la centuria siguiente en otra tanda de inventarios de los bienes del Palacio del Infantado de Guadalajara. En ellos, al contrario de lo que cabría esperar, el cuadro vuelve a ser identificado como Prometeo y viene acompañado de una pormenorizada descripción⁸³⁴, relativamente similar en su sustancia iconográfica a la que utilizará Antonio Ponz para el cuadro del Palacio Real Nuevo de Madrid, donde el erudito español registra la presencia del Sísifo y del propio Prometeo de Tiziano en la antecámara de las habitaciones reales⁸³⁵.

en Guadalaxara para el Salón. Es un salvaxe atado con cadenas y una águila Sacandoles las entrañas. moldura negra”; cf. BNE, MSS 11123, respetivamente fols. 10r, 26v, 46v.

⁸³⁴ En 1700 en el Inventario de las Alhajas que se hallaron en las *excelentísimas Casas y Palacio* del duque del Infantado se recuerda la presencia de: “Otro cuadro de la fabula de Prometteo alçado los brazos y un hombre desnudo con unas argollas en los brazos y un águila sobre el corazón de dos brazas de ancho y braza y media de largo.

los doces emperadores romanos con sus marcos dorados de medio cuerpo”. Hacia finales de siglo en el Inventario de 1776-1777 lo volvemos a encontrar de una forma muy parecida: “Otro cuadro sin marco de la fabula de Prometteo alçado los brazos y un hombre desnudo con unas argollas en los brazos y un águila sobre el corazón”; cf. BNE, MSS 11123, respetivamente fols. 253v y 265v.

⁸³⁵ PONZ 1776, VI, p. 31.

5.6 MARÍA DE HUNGRÍA ENTRE CELEBRACIÓN IMPERIAL Y PRECEPTOS EDUCATIVOS

A lo largo de los dos párrafos anteriores hemos tenido ocasión de comprobar que entre mediados del siglo XVI y finales del XVIII, la identificación de cuadro que Calvete de Estrella describió como Prometeo era absolutamente intercambiable con la de Ticio, debido a una iconografía muy parecida y, sobre todo, hemos verificado que la serie estuvo compuesta de un número variable de piezas, desde las tres iniciales hasta las seis a las que alude poéticamente Mal Lara. Un proceso que, por otro lado, encuentra confirmación gráfica en las propias réplicas del grabado de Cornelis Cort⁸³⁶ y que, llegados a este punto, podemos hacer extensiva al lienzo y que replantea el sentido global de la serie de Binche en el marco de las celebraciones que María de Hungría dedicó a su hermano y a su sobrino.

La primera cuestión que queremos que quede aclarada por nuestra reconstrucción es la composición real del conjunto de lienzos que formaban parte del proyecto de celebraciones en Binche y que desde ahora podremos definir como la “serie de Binche” para diferenciarla de las *Furias* del Alcázar. En la *Grand Salle* se había contemplado exclusivamente la presencia de tres lienzos con la representación de los *Condenados*, como documentan de forma concorde el dibujo de la Biblioteca Albert I y la descripción de Calvete de Estrella. *Prometeo*, *Sísifo* y *Tántalo* ocupaban una pared y en frente de ellos se encontraban los seis tapices de la serie de “los pecados Capitales”, creando de esta manera unos diálogos formales (con una relación proporcional 1:2) y semánticos entre los primeros y los segundos que, de hecho, hubiera dificultado y convertido en algo poco coherente la presencia en la misma pared de un cuarto lienzo. Según nuestra reconstrucción, Prometeo habría tenido enfrente dos pecados como la Gula y la Lujuria, cuya orla

⁸³⁶ Una situación análoga pudo comprobarse para la traducción gráfica del cuadro del Prado. Efectivamente, los grabados derivados del modelo de Cornelis Cort demuestran la compleja asimilación iconográfica de los temas en cuestión, véase a este propósito las versiones de Luca Bertelli (Ticio) y la de Rabel y Goltzius (Prometeo); cf. SELLINK 2000, pp. 77-79.

explicativa no es otra cosa que una amonestación a los peligros del gobierno del monarca⁸³⁷. Se trata, significativamente, de unos enunciados donde, a través de una refinada semántica literaria, se privilegia el llamamiento a la reflexión sobre el sentido más profundo de las imágenes representadas, respecto a los tapices de los otros cuatro pecados⁸³⁸, donde los textos mucho más claros aluden directamente a la necesidad de la condena y de la ejecución del castigo correspondiente. Nos encontramos ante unas “Historias” cuya narración era perfectamente coherente con el sentido de las “Poesías” que iban a estar expuestas enfrente, sobre todo si, además de las interpretaciones moralizadas de Boccaccio para Sísifo⁸³⁹ y Tántalo⁸⁴⁰, recuperamos los comentarios de Cristoforo Landino a la Eneida de Virgilio. Este autor atribuye al traidor Lucio Sergio Catilina⁸⁴¹ unas penas parecidas a las de

⁸³⁷ En estos términos nos las devuelve Calvete de Estrella en su traducción de los letreros en latín: Aunque sean sin cuenta las grandes riquezas de aquel poderoso Rey Crespo, el profundo piélago de la demasiada gula las consume”, “¡Ay!, que el furioso amor, que es un apacible cuidado, un dulce mal, un triste deleyte, ciega los vanos corçones y animos de los mortales”, cf. CALVETE DE ESTRELLA 1552, p. 316.

⁸³⁸ Cabe destacar el diferente registro literario para la Ira, la Envidia, la Avaricia y la Pereza: “La ira, que es bivio fuego que de sí echa centellas, nace la herviente sangre y no sabe hacer obra piadosa su cruel y derecha mano”; “Abrasa las entrañas de embidioso con continua llamas de pesar la fortuna próspera de los otros”; “Entre las desseadas riquezas está siempre necesitado el avariento, como Tántalo, que tiene sed en el medio de las aguas”; “El ocio y la pereza corrompen los altos entendimientos y los ánimos fuertes con las blandas y viciosas camas”; cf. CALVETE DE ESTRELLA 1552, pp. 316-317.

⁸³⁹ En relación a Sísifo y a la traición Boccaccio se expresa de esta manera: “Otros dicen, además, que él fue secretario de los dioses y, por haber revelado los secretos de los mortales, fue condenado en los Infiernos con el siguiente castigo: dar siempre vueltas a una piedra de enorme peso, según lo que dice Ovidio [IV, 460] [...]. Dice Macrobio en su Comentario al Sueño de Escipión [I, 10, 15] que por el hecho de que suba la piedra hacia arriba y después la baje a los Infiernos debe de entenderse que el pasaba la vida en ineficaces y fatigosos intentos, cosa que en efecto es propia de los salteadores”; BOCCACCIO 1360, p. 681.

⁸⁴⁰ El concepto de Avaricia atribuida a Tántalo viene definido en estos términos por Boccaccio: “Su suplicio muestra con toda claridad la detestable vida del hombre avaro. Dice Fulgencio [...] que Tántalo se interpreta como el que quiere la visión; lo que compete óptimamente a un avaro, pues no reúne el oro y el gran ajuar para usarlo sino para contemplarlos y como no puede soportar en sí qué bien hacer con la riquezas reunidas, mezclado con ellas se muere de hambre y de sed”; BOCCACCIO 1360, p. 681.

⁸⁴¹ Sobre la conjura de Lucio Sergio Catalina, véase KOVALIOV 1965, pp. 435-442. Una copia de las *Catilinarias* de Salustio está registrado entre los libros de la colección de libros de María de Hungría: “Otro en cuero negro, en frases. Solustio, catilinar”; cf. A.G.S, C.M.C., 1ª Época, leg. 1093, fol. 178r; en el mismo sentido podríamos interpretar la presencia de una parte de los escritos de Marco Tulio Cicerón que también fue fiero enemigo de Catilina y en

los gigantes del monte Tártaro⁸⁴². Dicho en otros términos, para la cultura humanística Sísifo y Tántalo representaban en términos mitográficos la traición, de la misma manera que Catilina la representaba en términos históricos. Un ideario que no podemos considerar ajeno a un conjunto como Binche, donde predomina una recuperación formal, semántica e ideológica del clasicismo, cuyo eje se centra en la búsqueda constante de la representación figurativa del equilibrio propio de la *Magnificencia* regia, sin por esto dejar a un lado la capacidad polisémica de las imágenes⁸⁴³. Un planteamiento el nuestro que, abandonando definitivamente la hipótesis de que pudiese tratarse de un *Ticio*⁸⁴⁴, tiene necesariamente que devolver protagonismo a la figura alegórica de Prometeo. Un lienzo en el que podían concentrarse un

contra de él escribió repetidamente: “Las epístolas de Tullio en françes [...], Otra tal los ofiços de Tullio”; cf. *ibidem*, fols. 177r-v.

⁸⁴² “Hinc procul addit Tartareas etiam sedes, alta ostia Ditis, et scelerum poenas et te, Catilina, minaci pendentem scopulo Furiamque ora trementem, secretosque pios”; ENEIDAS VIII, 666-670. El comentario de Landino otorga especial importancia a los aspectos morales. Catilina viene condenado por su traición y paga en el infierno una pena parecida a la de los dos Gigantes, Tántalo y Sísifo y, de esta manera, convierte al noble romano en el prototipo del criminal, según un modelo derivado directamente de los modelos griegos como consta en el comentario de Landino: “imitatur graecos: et ut illi Tantalum Sisifum”; sobre estas cuestiones véase VILLA I TOMÁS 2001, p. 131. Hay que añadir que Landino conocía perfectamente los términos de la interpretación moralizada de los Gigantes, lo demuestra el mismo autor en sus comentarios a Dante; LANDINO 1481, Infierno I, 49-54; XII, vv. 46-66; XXV, vv. 19-24; XXXI, vv. 115-129; Purgatorio, XXII, 133-141.

⁸⁴³ Es ejemplar en tal sentido recordar que la entrada del Palacio de Binche era un verdadero arco de Triunfo donde se exaltaba *Al emperador don Carlos Quinto César Máximo* acompañado de los escudos de María de Hungría, del príncipe Felipe y del suyo propio, además de numerosas figuras alegóricas e históricas, votadas a exaltar la *magnificencia* de Carlos; cf. CALVETE DE ESTRELLA 1552, pp. 314-315.

⁸⁴⁴ Cabe destacar que retomando Boccaccio la presencia de Ticio hubiera sido lingüísticamente incoherente con el resto de la estructura iconográfica, en cuanto al gigante le corresponde la representación de los tormentos propios de los que engañan para alcanzar sus ambiciones personales: “El hecho de que se enamorara de Latona, la madre de Apolo, demuestra su gran espíritu, porque deseo la elevación, que es madre de la claridad, pero por Apolo, es decir por el esplendor real, fue arrojado a los Infiernos, es decir junto a los plebeyos, en posesión de los cuales estuvo siempre lleno de preocupaciones de cómo podría volver a subir a la posición de la que había caído”; cf. BOCCACCIO 1360, p. 339. Además, si recordamos las *Mitologiae* de Natale Conti, que se estaban recopilando en aquellos mismos años, llama la atención que la diosa destinada a matar a Ticio fuera Diana, a quien, propio en Binche se ponía en relación directa con la reina María; CONTI 1551, libro III, cap. 7, pp. 209-214; CALVETE DE ESTRELLA 1552, p. 130; en lo que se refiere a la comparación SÁNCHEZ-MOLERO 2002, pp. 733-734 y aquí en el capítulo 6.

conjunto de referencias positivas, como las que ya hemos mencionado anteriormente, y que, sobretodo, podía representar correctamente la vigilia permanente de la dinastía y su “eterno” sufrimiento por las luchas intestinas con los príncipes protestantes⁸⁴⁵. A ellos, sin embargo, iban dirigidas claramente las referencias de las penas de los otros dos gigantes que emblemáticamente aluden ambos a la traición en dos declinaciones paralelas. Sin embargo, cabe preguntarse si esta explicación resulta ser suficiente para justificar la complejidad alegórica de la *Grand Salle*, sobre todo teniendo en consideración la clara y constante alusión a los peligros derivados del ejercicio del poder, que es otra de las referencias que se encuentran de forma uniforme en todas y cada una de las imágenes allí representadas en pintura o tejidas en los tapices.

La respuesta a estas cuestiones pasa por modificar la perspectiva de interpretación del conjunto de Binche y de su sala principal: estamos en un entorno clasicista dedicado a exaltar las dotes positivas de los Césares por medio de imágenes que indican claramente los peligros del gobierno y sus consecuencias positivas y negativas. En estos términos, el César Carlos se convierte en ejemplo vivo de cómo evitar aquellos peligros. Él mismo es parte integrante de aquel sistema alegórico, es él la respuesta educadora, el modelo a seguir alrededor del cual se pone en escena la compleja construcción lingüística del Gran Salón de Binche.

María de Hungría, que veneraba la figura de su hermano hasta decidir compartir -unos años más tarde- con él su retiro en Yuste⁸⁴⁶, había predispuesto un recorrido por imágenes destinado a exaltar a su hermano frente a los riesgos representados por los pecados capitales y los castigos por los gigantes condenados. Planteando de esta manera, también, una galería de imágenes alegóricas dirigidas a la correcta

⁸⁴⁵ No resulta afato extraña que María se hiciese promotora de una postura de este tipo considerando la complejidad de su dialéctica religiosa con el mundo reformado y, en este marco, nos referimos sobre todo a la herencia y transformación del ideario erasmista, según el esquema planteado por SPRUYT 1994, p. 257-307, part. pp. 286-288. Nos interesa además centrar nuestra atención en las “lecturas” de la reina reflejadas por los volúmenes conservados en su amplia biblioteca donde los títulos de Erasmo eran muy representados; cf. SÁNCHEZ MOLERO 2002, pp. 733-765.

⁸⁴⁶ KERKHOFF 2008, pp. 232-238.

educación de su sobrino el príncipe Felipe⁸⁴⁷. Un esquema que ciertamente hay que reconducir a Erasmo da Rotterdam en términos ideológicos. Concretamente aludimos al pasaje donde, en el marco de la reflexión sobre la función de las imágenes, el humanista holandés recomienda no fijarse en las cosas superficiales sino averiguar el sentido profundo de ellas, para, de tal manera, secundar las actitudes y la naturaleza de cada uno. No consideramos una casualidad que, en este marco, destaque, entre otros, los mitos de Prometeo⁸⁴⁸, Sísifo y Tántalo⁸⁴⁹, los mismos a los que la reina María otorgó tanto protagonismo en su proyecto del la *Grand Salle* de Binche.

⁸⁴⁷ Sobre la educación del príncipe Felipe y su aprendizaje cortesano entre 1535 y 1539, véase SÁNCHEZ-MOLERO 1999, pp. 89-94; particularmente significativos los apartados dedicados a la “forma de la vida cortesana”, pp. 110-142, mientras para los años inmediatamente anteriores al “felicísimo viaje” pp. 143-166, cabe destacar que el comienzo de las estrategias educativas de María coinciden con la muerte de Juan de Zúñiga, el ayo del príncipe y con los intentos del emperador para preparar su hijo para la sucesión imperial.

⁸⁴⁸ Sobre Prometeo Erasmo destaca la importancia del mito y también los riesgos de su interpretación superficial respecto por ejemplo a lo relativo a Adán: “De lo contrario, si lees, por ejemplo, sin interpretación alegórica el relato de Adán, formando de arcilla del barro en la que infundió un alma [...], en una palabra, si en todo el relato de la creación no buscas más que lo literal superficial, me temo que no vas a sacar más provecho que si estuvieses recitando la fábula de Prometeo, que hizo una estatua de arcilla a la que dio vida el fuego, robado con engaño, al ser aplicado al barro”; cf. ERASMO 1503, pp. 146-147.

⁸⁴⁹ Tántalo y Sísifo vienen indicados por Erasmo como ejemplos de los efectos nefastos de la naturaleza humana desligada de la guía de Dios que pueden ser perfectamente ejemplificados a través de los mitos y de las fábulas de los antiguos. El primero viene castigado por su avaricia y el segundo por lo miserable de su ambición: “Si el sediento Tántalo te muestra lo miserable que es el vil avariento que acumula las riquezas que no se atreve a usar; si la roca de Sísifo te convence de que la ambición es miserable y fatigosa [...], ¿no estas aprendiendo por medio de la fábula los principios que filósofos y teólogos ofrecen como maestro del bien vivir?”; cf. ERASMO 1503, pp. 147-148.

5.7 LA RESTITUCIÓN ICONOGRÁFICA DE LOS CONDENADOS: ORIGEN Y DESARROLLO DE UNA SERIE DE CUATRO LIENZOS

Qué estos tres cuadros representaran para Felipe II un conjunto de extraordinario valor lo confirmaría el propio destino posterior de las pinturas. Una vez recibido el legado de su tía María, el rey no se limitó a colocarlos en su colección, sino que los expuso en un lugar privilegiado y representativo como era su dormitorio de parada en el Real Alcázar de Madrid⁸⁵⁰. Un espacio que fue objeto de una remodelación decorativa realizada expresamente para la llegada de aquellos cuadros y a la que tuvieron que contribuir, según lo que recuerda Carducho⁸⁵¹, Gaspar Becerra y Juan Bautista Castello. Una intervención que razonablemente no tuvo que ser muy diferente, además, a las que llevó a cabo Becerra en el Palacio del Pardo⁸⁵². De la referencia que a dicha intervención en el Alcázar hizo Mal Lara⁸⁵³, y que ya comentamos anteriormente en relación a su sentido literario. Quizás el único elemento capaz de devolvernos con una aproximación razonable a la realidad de los hechos históricos resida en la motivación que le llevó a componer sus “cuatros versos latinos y una octava” para cada uno de los cuadros allí expuestos. El autor sevillano indica que sus poemas no se escribieron tanto con motivo de la celebración de las pinturas al hecho de que habían sido *aderezadas*. Un vocablo capaz de aludir, al mismo tiempo, a la restauración material de los cuadros y a su colocación en un lugar específico habilitado expresamente para ellas. La primera circunstancia no resulta ser en absoluto extraña a la condición de los cuadros, según lo que pudimos comprobar en los diferentes inventarios que citamos anteriormente; mientras que la segunda, una vez resuelto el problema de la serie “a tres” de Binche, nos brinda la oportunidad de comprobar la

⁸⁵⁰ CHECA 1994, pp. 143-144; GERARD POWELL 1998, pp. 335-341.

⁸⁵¹ CARDUCHO 1633, p. 431

⁸⁵² Sobre la formación decorativa de Becerra y su traslado a los palacios españoles resulta ejemplar el caso de El Pardo; cf. GARCÍA FRÍAS 2005, pp. 12-19.

⁸⁵³ MAL LARA 2006, p. 258.

capacidad de reelaboración semántica reservada por Felipe II a los cuadros de Tiziano.

En primer lugar y volviendo otra vez a los inventarios de 1553-1558 nos queda constancia de que Felipe tuvo que recibir los tres cuadros de Binche. A ellos se añadió el Tántalo de Tiziano, documentado por lo menos desde 1553, según la ya mencionada carta de Tiziano⁸⁵⁴. Quizás el inventario de mayor interés para el tema que nos ocupa pueda ser el de 1558, donde se mencionan Prometeo, Tántalo, Sísifo de Tiziano y el otro Tántalo de Miguel Coxcie, que a partir de esta fecha desaparece tanto en términos iconográficos, como en los que corresponden a la autoría del pintor hispano-flamenco. El joven monarca español se encontraba con una serie de extraordinario valor iconográfico y simbólico que, sin embargo, iba a quedarse incompleta porque una de sus piezas era obra de otro autor y, sobre todo, porque estaba repetida en términos iconográficos. Tuvo que ser en este momento cuando, durante el proceso de los aderezamientos individuales y de conjunto, algún pintor entre los activos en la corte de Felipe, recibió el encargo de transformar definitivamente el Tántalo de Coxcie en un Ixión⁸⁵⁵. Una hipótesis no demasiado arriesgada si consideramos que no posemos ninguna huella iconográficas o ni siquiera un rasgo ecfrástico capaz de devolvernos las líneas esenciales de la composición de este cuadro. En términos generales la iconografía más difundida de Ixión suele representar al gigante atado a la rueda de su tortura, pero, sin embargo, existe otro modelo iconográfico, que, pese a su escasa difusión, quizás pueda tener algún tipo de vinculación con la tipología utilizada por Tiziano.

Hacia 1588 Hendrik Goltzius realizó una serie grabada de cuatro personajes mitológicos, Tántalo, Ixión, Ícaro y Faetón⁸⁵⁶, caracterizados por ser arrojados desde los cielos hacia la tierra, por haber ofendido a los dioses de una manera diferente cada uno de ellos. En lo que se refiere a Ixión es clara la derivación del grabado de un cuadro pintado en la misma época por Cornelis Cornelisz, pintor amigo de Goltzius con

⁸⁵⁴ MANCINI 1998, n.º 104, p. 225.

⁸⁵⁵ Recordamos las palabras de Cassiano del Pozzo o las de Carducho sobre la atribución de las pinturas a El Mudo o Alonso Sánchez Coello; cf. CASSIANO DEL POZZO 1626, p. 99; CARDUCHO 1633, p. 433

⁸⁵⁶ REISS BROMBERG 1969, pp. 7-10.

quien fundó en 1604 la academia artística de Haarlem. El lienzo de Cornelisz formaba parte de una serie de cuatro dedicada a los castigos de los Titanes⁸⁵⁷, algo que podríamos suponer relativamente parecido a la serie filipina para el Alcázar de Madrid, donde, junto con los castigos de Ticio, Tántalo y Sísifo, no sería incongruente plantear la presencia de un Ixión representado en el momento de su expulsión y consiguiente caída de los cielos⁸⁵⁸. Una estructura iconográfica fácil de obtener gracias a una simple rotación y “aderezo” en términos ticianistas del Tántalo de Coxcie y, quizás, con la introducción de una rueda lejana que no influiría en el primer plano de cuadro. Un proceso que tampoco tenemos que considerar extraño a la historia de la recepción de estos modelos iconográficos, como se ha demostrado en un caso parecido y protagonizado propio por otro *Ixión* pintado por Jusepe de Ribera en el siglo siguiente⁸⁵⁹.

En lo relativo a los instrumentos ideológicos sobre los que asentar la reelaboración de la serie de los cuatro gigantes condenados queremos subrayar, con Seznec, que a lo largo de la década anterior se habían editado tres de los principales repertorios mitográficos del siglo XVI⁸⁶⁰ a los que se tuvo que acudir para elaborar el conjunto de ajustes necesarios para adecuar las pinturas a su nueva función representativa. Entre ellos destacamos los numerosos lazos de continuidad ideológica que pudieran

⁸⁵⁷ VAN THIEL 1999, p. 348.

⁸⁵⁸ De las referencia textuales a las fuentes de Ticio, Sísifo y Tántalo ya hemos tratado anteriormente, en lo que se refiere a Ixión hay que señalar que se trata del personaje al que Boccaccio dedica mayor espacio y un despliegue de argumentaciones para sufragar la idea que su lectura moral corresponda a una feroz crítica de la tiranía como el mas peligroso de los riesgos propios de poderoso que se mueve sin ninguna causa aparente como podemos comprobar por los dos pasajes siguientes: “El rey descansa en el regazo e los amigos, el tirano, alejados los amigos y hermanos, pone su alma en el de hombres cómplices y criminales [...]. Ixión perturba a Juno con su deseo cuando, sin ninguna razón previa, no aconsejándolo ninguna causa justa, el hombre particular pone su esfuerzo en tener el mando de los reinos violentemente”; cf. BOCCACCIO 1360, p. 555.

⁸⁵⁹ GONZÁLEZ GARCÍA 2000, pp. 221-222.

⁸⁶⁰ Nos referimos a los tratados de *De deis gentium varia et multiplex historia* de Giglio Gregorio Giraldi, Johann Oprinus, Basilea 1548; *Mitologia sive explicationum fabularum libri decem* de Natale Conti, Manuzio, Venecia 1551, y finalmente *Le immagini colla posizione degli dei degli antichi* de Vincenzo Cartari, Marcolini, Venecia 1556; estas cuestiones en SEZNEC 1990, pp. 275-289.

tener las *Mytologiae* de Natale Conti⁸⁶¹ con el proceso de elaboración de la serie de los cuatro *Condenados* del Alcázar. En particular, dos conceptos se ajustan al desarrollo del proyecto filipino: el origen del texto de Conti en las fuentes literarias griegas y latinas⁸⁶²; y su relación dialéctica con el modelo representado por la *Genalogia Deorum* de Giovanni Boccaccio. Conti quiere alejarse de los últimos residuos de la tradición moralizadora medieval, todavía presente en Boccaccio y proponer una interpretación del mito bajo la perspectiva de la filosofía natural y de la ética. Es decir, un planteamiento que privilegia claramente la investigación alrededor del mito de los dioses y la interpretación de sus *fábulas*, entendidas como un instrumento de conocimiento ideado por los antiguos y especialmente eficaz a la hora de intentar formar al buen y devoto gobernante⁸⁶³. Entrando en el valor de las interpretaciones que Conti propone para los cuatro *Condenados* cabe destacar la condena por un delito doble: la traición hacia los dioses y hacia las magistraturas que se le había encomendado a cada uno de ellos. En el caso de Ixión se execraba el olvido de los beneficios recibidos⁸⁶⁴; en el de Sísifo, la traición cuyo motor es la avaricia⁸⁶⁵; en el caso de *Tántalo* se indica la gravedad del perjurio de las magistraturas religiosas por aquellos que han tenido la

⁸⁶¹ Sobre la difusión en España de Natale Conti véase IGLESIAS MONTIEL-ÁLVAREZ MORÁN 1987, pp. 32-37.

⁸⁶² Al contrario de sus contemporáneos, Giralidi y Cartari, quienes proponen únicamente unas descripciones cuyo origen se encuentra en modelos o referencias iconográficas; cf. IGLESIAS MONTIEL-ÁLVAREZ MORÁN 1987, p. 25.

⁸⁶³ IGLESIAS MONTIEL-ÁLVAREZ MORÁN 1987, pp. 13-14.

⁸⁶⁴ CONTI 1551, libro VI, cap. 16, pp. 446-449; particularmente grave el delito que se le imputaba en cuanto negación del sistema del don propio de la sociedad cortesana en su proyección mitográfica, destacamos la interpretación de Conti sobre el sentido de la *fabula*: “Esto es, que la fábula fue imaginada de tal manera que mediante ella ponían en relieve los antiguos que por encima de todos los vicios era odioso para los dioses inmortales el olvido de los beneficios recibidos, y mucho más cuando uno no sólo se olvidaba sino que devuelve incluso injurias en pago de los beneficios, crimen que en último término evidencia que existe un Dios vengador”, p. 449.

⁸⁶⁵ “Así pues Sísifo, tras haber sido hecho un partícipe de los secretos de los dioses, ya que en respuesta de tan gran beneficio recibido violó incluso la palabra dada, con razón sufre los más graves suplicios” y cuya interpretación Conti deja despejada al afirmar que “En verdad, para apartar a los hombres de la avaricia y de la crueldad y exhortarlos a la generosidad, humanidad y recuerdo de los beneficios recibidos y al culto de los dioses y guardar fidelidad a los magistrados y a los reyes, que nos conceden honores, fueron inventadas estas cosas por los antiguos”; cf. CONTI 1551, libro VI, cap. 17, pp. 449-452, para las citas p. 451.

suerte de tener conocimientos de los secretos de las divinidades⁸⁶⁶; ofreciendo, además, una interpretación deudora del clima derivado de la apertura del Concilio de Trento, como demuestra la sistemática repetición de conceptos vinculados a la definición del *Dios Vengador* o la del *hombre bueno*⁸⁶⁷. Finalmente, en su interpretación de *Titio*, Conti se plantea por un lado las nefastas consecuencias de la lujuria en las acciones humanas⁸⁶⁸ y, por otro, la función de las fábulas como instrumentos sencillos (simbólicos) para explicar fenómenos complejos de la naturaleza⁸⁶⁹. Un concepto, éste último, ampliado en su abanico

⁸⁶⁶ Conti se detiene explicando los pormenores de la gravedad de la traición de Tántalo y ofreciendo la interpretación moral de la misma: “Porque se creyó que Tántalo fue hombre muy versado en asuntos divinos y naturales, conocimiento que no corresponde a cualquiera, según opinaron los pitagóricos, sino sólo a aquéllos cuyas almas fueron especialmente atraídas desde las esfera de Júpiter hasta estos cuerpos, o aquellos que tienen a Júpiter dominando en sus horóscopos, cuya fuerza así como suministra la opulencia así también la sabiduría de los nacimientos”; CONTI 1551, libro VI, cap. 18, pp. 452-455, la citas en p. 454

⁸⁶⁷ Extremadamente valiosas las dos interpretaciones sobre la dialéctica entre Dios, hombre y magistraturas religiosas que propone Conti con motivo de los comentarios sobre Tántalo: “Porque la felicidad de los asuntos humanos está mucho más inclinada hacia los criminales que hacia los hombres buenos, pues aquél a quien salen al encuentro muchas dificultades debe de ser considerado o bien amigo de Dios, si lo soporta con ánimo resignado, o bien lo habrá de ser en poco tiempo quien mediante estas incomodidades pone en práctica la constancia de los hombres buenos en la grandeza de ánimo [...]. Y de hecho ningún temor recae en el hombre sabio a no ser el de ofender a la divina bondad, cuando Dios como padre y autor de todos los bienes debe ser respetado con veneración y benevolencia antes que temido como terrible y fiero. Otros pensaron que mediante esta fábula se nos aconseja que la insolencia de la lengua debe ser reprimida, otros que para alejar a los hombres de toda deshonor y crueldad, puesto que en último término Dios es el vengador más severo de todos los crímenes. Otros creyeron que mediante esta fábula se ponía de relieve que los arcanos de la religión no deben ser descubiertos a los hombres profanos e impuros, puesto que entre el vulgo profano hay la misma explicación de estas cosas que de los alimentos: los que a unos alimentan para salud y fortalecimiento de su estómago, matan a otros o los empujan a la más grave enfermedad. Pues según cada uno es un hombre bueno, así recibe el conocimiento de las cosas sagradas en buena proporción”; CONTI 1551, libro VI, cap. 18, pp. 454-455.

⁸⁶⁸ En estos términos se expresa Conti sobre Titio “Se dice que Titio, a causa de su falta de honradez y su temeraria lujuria, sufrió un suplicio no pequeño en los infiernos”: cf. CONTI 1551, libro VI, cap. 18, pp. 455-456.

⁸⁶⁹ En este sentido parece que recupera a la mitología la estrategia de educar a los idiotas, así como la hemos planteada en el cap. XXX. En relación a Conti ejemplar la afirmación que: “Así pues, para exhortar a los mortales a la justicia y apartarlos de toda impiedad y crueldad, para que nadie se atreva a actuar impunemente en contra de Dios y de los hombres, fueron confiadas a la memoria estas cosas por los antiguos. Realmente deben ser consideradas las más importantes de todas las fábulas que pueden ser conducidas a muchas vías para corregir las costumbres y que no tienen explicación sencillas; es más, pienso yo que bajo éstas se

semántico por el texto que precede al último libro de las *Mytologiae*⁸⁷⁰, donde, se reitera de una forma todavía más explícita el sentido alegórico de cada uno de los *dannati*⁸⁷¹.

Un conjunto de conceptos moralizadores que Conti atribuye a los *Condenados* y que se amoldan perfectamente a la serie de los cuatro lienzos en poder de Felipe II y que, todavía, se ajustan más al sentido que podía tener el *Dormitorio de Parada* del monarca, entendido como algo parecido a un recordatorio moral para aquellos que accedían a su hierática presencia. Ministros, nobles, o cortesanos cuyo tránsito por la sala representaba un recordatorio para mantenerse fieles a sus cargos y, evidentemente, al rey.

oculta no sólo la manera de corregir las costumbres sino también una explicación de las cosas naturales”; CONTI 1551, libro VI, cap. 19, p. 457.

⁸⁷⁰ En la introducción al libro X, donde se explican los principios filosóficos que se esconde bajo las fábulas Conti afirma claramente que las éstas “tienen a que ver tanto con el conocimiento de las cosas naturales como de las reglas de las rectas costumbres que fueron ocultadas por los antiguos bajo las coberturas de las fabulas”; CONTI 1551, libro X, p. 711.

⁸⁷¹ En el caso de Ixión se subraya la falacia de aquellos logros obtenidos con artes ilegítimas; a través de Sísifo se condena la ambición desmesurada; Tántalo es ejemplo negativo de avaricia y, finalmente, Titio representaría el desprecio de las virtudes pese a su noble estirpe; CONTI 1551, libro X, pp. 735-736.

Capítulo 6

Las *Poesías* de Tiziano en la colección de Felipe II

“Restano i pittori nella cognizione

dell’altre discipline affatto rozzi et inesperti”⁸⁷².

6.1 LA COLECCIÓN DE PINTURA MITOLÓGICA DE FELIPE II: LOS ENCARGOS DIRECTOS A TIZIANO PARA EL “CAMARÍN DEL PRÍNCIPE”.

La recepción de la pintura mitológica de Tiziano por parte de su principal mecenas español, Felipe II, representa una cuestión muy problemática, porque con demasiada frecuencia las diferentes argumentaciones a favor o en contra de una tesis a menudo limitadas a una interpretación fundada en el análisis semiótico de los episodios representados prestan escasa atención a la casi total ausencia de datos sobre las características del llamado *camarín* del monarca. El primer problema lo representa su posible localización en alguna de las

⁸⁷² PALEOTTI 1582, *Proemio* sin número de página.

residencias de la corte española. En segundo lugar, cabe preguntarse qué pinturas iban a formar dicho camarín, y, en el caso de que realmente existiera, en qué términos evaluar la posible diferencia entre su estado proyectual y el definitivo. En tercer lugar, tenemos que reflexionar sobre qué enfoque podría darse en términos de coherencia formal e ideológica al camarín de Felipe II⁸⁷³, sobre todo tras haber comprobado, gracias a los *Condenados* de María de Hungría, la capacidad de reelaboración semántica que ofrecían los cuadros de Tiziano. Un conjunto de circunstancias que incrementan sus dificultades interpretativas si consideramos, además, que la realización de los cuadros mitológicos de Tiziano se prolongó durante casi dos décadas. Se trata de una situación extremadamente compleja a la que queremos aportar algunos datos, fruto de la sistematización de las informaciones que tenemos en nuestro poder y del análisis de las posibles motivaciones ideológicas en grado de justificar la presencia de las *Poesías* en la colección del monarca español y de explicar el éxito posterior de su recepción artística y literaria.

En la correspondencia dedicada a los cuadros que el príncipe Felipe tuvo que encargarse directamente a Tiziano merece la pena reseñar dos cuestiones vinculadas propio a las advertencias del pintor. En primer lugar su alusión al hecho de que la *Dánae* ya obraba en poder de Felipe⁸⁷⁴ mientras que el *Venus y Adonis* era objeto de un pormenorizado comentario con motivo de su envío a Inglaterra, donde en este momento residía el monarca español, debido a su boda con María Tudor⁸⁷⁵, además, el pintor propone interpretar la pintura como parte integrante de su personal celebración del “nuovo regno”, refiriéndose a la mencionada boda entre Felipe y María en virtud de la cual el príncipe español se convertiría en rey consorte de Inglaterra⁸⁷⁶. Tiziano explicaba

⁸⁷³ TANNER 1974, pp. 530-550; PANOFISKY 1992, pp. 111-175; WETHEY 1975, pp. 56-60; GENTILI 1988, pp. 13-145; CHECA 1994, pp. 89-108.

⁸⁷⁴ Sobre la cronología de la *Dánae* véase HOPE 1980, pp. 117-118; checa 1994, p. 98; MANCINI 1998, pp. 56-59; HOPE 2005, pp. 135 y 147-148.

⁸⁷⁵ Sobre la interpretación de la *Venus y Adonis* y sus vinculaciones con la antigüedad clásica véase ROSAND 2005, pp. 205-224, mientras que para la boda inglesa del príncipe Felipe véase CHECA 1992, pp. 85-87.

⁸⁷⁶ La más reciente interpretación de la boda en relación con la pintura en HOSONO 2003, pp. 111-162; aunque nos parece que las argumentaciones de la estudiosa nipona resultan -por lo menos en parte- contradictorias con respecto a la estructura iconográfica de la pintura y

en aquella carta las razones formales que permitían vincular la recepción estética de los dos cuadros, ofreciendo de esta manera su opinión respecto al debate sobre el primado de las artes⁸⁷⁷ de una forma tan eficaz que Ludovico Dolce utilizó el cuadro de Tiziano como instrumento para desplegar sus consideraciones sobre aquel mismo debate en una conocida carta a Alessandro Contarini⁸⁷⁸. De ella queremos destacar tres conceptos esenciales a la hora de vincular el lienzo a lo que pudo ser el marco ideológico de referencia para el príncipe Felipe: el uso del término *conveniencia*⁸⁷⁹ un sentido muy parecido a lo que se convertirá en la forma de entender el decoro en la corte española a lo largo de los siglos XVI y XVII⁸⁸⁰, la vinculación de aquella representación con el ideario clasicista de las fuentes literarias de la antigüedad⁸⁸¹ y, finalmente, la búsqueda de una *aurea mediocritas* estética inspirada, también, en lo antiguo⁸⁸². En la misma carta de Tiziano que citamos antes es el propio pintor quien anunció el próximo envío del *Perseo y Andrómeda*, que, en palabras del artista, “avrà un'altra vista diversa da queste; e così Medea e Giasone”⁸⁸³. Además, es en este marco en el que el pintor utilizó hábilmente un lenguaje instrumental cortesano/literario a través del cual alude a los conceptos vinculados al *don* sin que, por otro lado, llegar a plantear en

sobre todo nos parece que la representación de Adonis procure algo parecido a un corto circuito iconológico en la celebración de un personaje vivo.

⁸⁷⁷ Sobre el tema del *parangón* entre las artes en relación a Tiziano véase ROSAND 1978, pp. 29-32.

⁸⁷⁸ DOLCE 1557, pp. 212-216.

⁸⁷⁹ “Ma venghiamo alla Venere, vedesi in questa giuditio soprahumano. Che havendo egli a dipingere una cosi fatta Dea, si rappresentò nell'animo una bellezza non pure straordinaria, ma divina; per dirlo in una parola, una bellezza conveniente a Venere, in guisa, ch'ella assembrava quella, che meritò in Ida il pomo d'oro. La Venere è volta di schena, non per mancamento d'arte, come fece quel dipintore, ma per demostrar doppia arte”; DOLCE 1557, p. 214.

⁸⁸⁰ Ejemplar en tal sentido el despliegue de argumentaciones sobre el “decoro” en las artes figurativas cristianas por parte del padre Sigüenza; cf. CHECA 1992, pp. 435-437.

⁸⁸¹ “E se alla Venere, che usciva dal mare, dipinta da Apelle, di cui fanno rumori i Poeti, e gli Scrittori antichi, haveva la metà della bellezza, che si vede in questa, ella non fu indegna di quelle laudi”; DOLCE 1557, p. 214.

⁸⁸² “E vedesi, che nell'aria del viso questo unico Maestro ha cercato di esprimere certa gratiosa bellezza, che partecipando della femmina, non si discostasse però dal virile: vuo dire, che in Donna terrebbe non so che di huomo, et in huomo di vaga Donna: mistura difficile, aggradevole, e sommamente (se creder dobbiamo a Plinio) prezzata da Apelle”; DOLCE 1557, p. 212.

⁸⁸³ FABBRO 1989, n.º 135, pp. 171.

ningún momento el envío de la pintura como si se tratara de un regalo. Al margen de estas consideraciones iniciales, que por otro lado dicen mucho de la actitud de Tiziano, el pintor deja claras sus intenciones estéticas vinculando forma y contenido de la pintura y, de esta manera, configura a través de estos escritos un recorrido que, en la actualidad, se consideraría basado en los criterios de análisis propios de la recepción de la obra de arte⁸⁸⁴. El artista véneto invita al monarca a mirar benignamente las pinturas con: “quei lieti occhi che solleva già volgere alle cose del suo servo Tiziano”. Palabras que corroboran la buena relación entre el pintor, o por lo menos entre sus obras, y los gustos del príncipe. Al mismo tiempo esta afirmación se impone como punto de referencia histórico al demostrar, por lo menos bajo el aspecto literario, que Felipe tuvo ocasión de comentar en presencia de Tiziano las creaciones de este último. En resumen, en estas fechas el comitente y su artista ya habían tenido ocasión de resolver entre sí el planteamiento general, ideológico y formal, relativo a los lienzos encargados -en su caso- para el camarín. Una circunstancia documentada que convierte en razonable el hecho de que artista y comitente hubieran considerado los cuadros mitológicos como un conjunto destinado a un lugar concreto, pese a no tener, en la actualidad documentación cierta sobre su emplazamiento, del que, además sólo contamos con referencias escuetas. Una situación que llega a replantear la existencia material de un sitio específico destinado a esta particular función, para, en cambio, vincular la exposición de los cuadros a la presencia física del monarca en un sitio determinado. Quizás es en estos términos a los que tenemos que entender la afirmación de Tiziano de que por lo menos cuatro de las *Poesías* iban a ocupar las paredes de un camarín: “accioché riesca il camerino, dove hanno a stare, più grazioso alla vista”⁸⁸⁵.

⁸⁸⁴ DI MONTE 2005, pp. 271-303.

⁸⁸⁵ FABBRO 1989, n° 135, pp. 171.

6.2 LA SERIE DE LAS POESÍAS: PROYECTO ORIGINAL, MODIFICACIONES E INCORPORACIONES ENTRE 1551 Y 1563.

Por otro lado la correspondencia de Tiziano documenta que el pintor prometió a Felipe ocho pinturas de tema mitológico⁸⁸⁶ de las que únicamente llegaron a España seis. Además, es razonable suponer que una de ellas, *Medea y Jasón*, nunca se pintó, quedando de esta manera reducido a siete el número de las pinturas efectivamente realizadas⁸⁸⁷. Entre ellas se incluyen la *Dánae*⁸⁸⁸ y la *Muerte de Acteón*⁸⁸⁹, pese a no estar incluidas en el célebre memorial que el pintor envió al rey de España en 1574⁸⁹⁰. Las razones de dicha exclusión residen en motivos muy diferentes: en el caso de la primera por haber sido pagada en su momento directamente al pintor junto con los cuadros para la reina María. Más complejas resultarán ser las circunstancias de la realización del segundo cuadro. En particular nos referimos a su estructura iconográfica, donde se manifiestan directamente la ejecución del castigo por parte de la diosa, un argumento que trataremos con detalle más adelante. De todas formas, esto no impide que ambas pinturas se integraran en el proyecto o en los proyectos iniciales junto con las otras seis, formando al menos cuatro parejas complementarias entre sí.

⁸⁸⁶ WETHEY 1975, pp. 56-60, 71-78.

⁸⁸⁷ Sin embargo, no podemos excluir aquel lienzo, aunque sólo citado en una carta del pintor, de nuestro proceso de interpretación del conjunto originario de las *Poesías*, como comprobaremos más adelante.

⁸⁸⁸ A parte la contribución ya históricas cómo las de BEROQUI 1946, pp. 137-140; PANOFISKY 1992, pp. 146-149; WETHEY 1975, pp. 132-136, n.º 5-7; GENTILI 1988, pp. 162-166; HOPE 1980, pp. 117-118; en los últimos años se han multiplicado las aportaciones sobre esta pintura, de ellas mencionamos: REARICK 1996, pp. 23-67; GOFFEN 1997, pp. 218-224; CHECA 1998, pp. 367-377, n.º 77; FALOMIR 2003, pp. 236, n.º 39; BODE 2004, pp. 167-172; JOANNIDES 2004, pp. 19-25; FERINO PAGDEN, 2007, pp. 232-234 n.º 2.1.

⁸⁸⁹ Sobre este cuadro véase PANOFISKY 1992, pp. 164-166; WETHEY 1975, pp. 136-138, n.º 8; PENNY 2003, pp. 166-167, n.º 37.

⁸⁹⁰ Esta cuestión en PANOFISKY 1992, p. 164, quien la pone en relación con otro listado remitido por el representante de Maximiliano II en Venecia, Veit von Doremberg, donde aparecen cuadros que se consideran como originales.

El propio pintor nos indica claramente cuáles debieron ser estos emparejamientos iniciales: *Dánae* iba con *Venus* y *Adonis*, seguidas por *La liberación de Andrómeda* y *Medea* y *Jasón*; *Diana* y *Calisto*⁸⁹¹ era pareja de *Diana* y *Acteón*⁸⁹², como recoge una carta de Tiziano de 1559⁸⁹³, y, finalmente *La Muerte de Acteón* era pareja del *Rapto de Europa*⁸⁹⁴. Sin embargo, los acontecimientos históricos produjeron unas modificaciones sustanciales de estos grupos de pinturas. Empezando por el hecho de que algunas pinturas tuvieron que ser transformadas en su estructura iconográfica, otras perdieron su sentido contextual y, finalmente, se tuvo, como en el caso de los *Condenados/Furias*, que reajustar todo el conjunto para que reuniera unas características de coherencia entre forma y contenido. Un proceso de tanta envergadura como para llegar a convertirse en un instrumento de análisis clave a la hora de entender su recepción por parte de Felipe II.

En términos absolutos, las cuatro parejas ofrecían unos niveles diferentes y complementarios de lectura e interpretación. En primer lugar, desde el punto de vista temático, nos encontramos por un lado los amores engañosos de Júpiter (*Dánae*, *Calisto*, *Europa*), y por otro la inexorable relación entre los humanos, la divinidad y el destino: dos en sentido negativo (*Adonis* y *Acteón*) y uno positivo (*Andrómeda*). En segundo lugar, bajo el aspecto más estrictamente figurativo, las pinturas despliegan uno de los proyectos de estudio alrededor de la representación de la figura femenina desnuda más fascinantes del siglo, tratándola de una manera original y sugerente, tanto por lo que respecta al debate sobre las artes como por lo que se refiere a la sensualidad del desnudo⁸⁹⁵. Una cuestión que, además, representa el verdadero eje alrededor del cual se pudo instaurar una continuidad ideológica entre los diferentes

⁸⁹¹ WETHEY 1975, pp. 138-141, n.º 9; CHECA 1994, pp. 267-278, n.º 39; DICK 2004, pp. 157-162, n.º 55-55.

⁸⁹² WETHEY 1975, pp. 138-141, n.º 9; CHECA 1994, pp. 267-278, n.º 40; DICK 2004, pp. 157-162, n.º 55-55.

⁸⁹³ MANCINI 1998, n.º 129, pp. 246-247.

⁸⁹⁴ WETHEY 1975, pp. 172-175, n.º 32; CHECA 1994, p. 278, n.º 41

⁸⁹⁵ CHECA 1994, pp. 98-108; GOFFEN 2002, 335-336; FERINO PAGDEN 2007, pp. 15-23; CHECA 2007, pp. 217-223.

lien­zos⁸⁹⁶. Un elemento en común, el desnudo, que, además, permitió a Tiziano, siguiendo las indicaciones de su cliente, modificar la estructura interna de los cuadros y, en algunos casos concretos, hasta la relación dialéctica entre los temas tratados, como en el caso de la sustitución de *Medea y Jasón* por *El rapto de Europa*.

El primer grupo⁸⁹⁷ tendría dos niveles diferentes de interpretación semántica, caracterizándose por su vinculación al debate sobre las artes y por la representación de temas iconográficos vinculados al origen mitológico de la dinastía de los Austrias. De este modo se celebraría la divinidad y sus amores en términos filosóficos-morales. Los engaños de Júpiter y el sueño de Venus producen, pese al sufrimiento inicial de sus respectivos protagonistas, efectos positivos: el nacimiento de Perseo y la necesaria rotación cíclica de las estaciones naturales y humanas. En el caso del segundo grupo⁸⁹⁸, seguirían las referencias a los temas del desnudo, mientras que la centralidad de los episodios mitológicos vinculados a *Diana* aludirían a la figura de María de Hungría, según un esquema de parangón que el propio Felipe tuvo que ver con ocasión de las fiestas de Binche⁸⁹⁹, según lo que relata Calvete de Estrella⁹⁰⁰, y que

⁸⁹⁶ Este tema ha sido desarrollado y contextualizado al marco artístico español de la Edad Moderna por PORTÚS PÉREZ 1998, pp. 27-69; los aspectos más estrictamente ligados al mundo filipino en pp. 28-30.

⁸⁹⁷ El primer grupo lo constituirían *Júpiter y Dánae* y *Venus y Adonis*.

⁸⁹⁸ Este segundo grupo estaría formado por *Diana y Acteón*, *Diana y Calisto*.

⁸⁹⁹ El paralelismo entre María de Hungría y Diana los sugería Sánchez-Molero recogiendo las descripciones de Calvete de Estrella a la fuente alegórica que se volvió a labrar con ocasión de la visita imperial; cf. SÁNCHEZ-MOLERO 2002, pp. 733-734.

⁹⁰⁰ Particularmente adecuadas nos parecen algunos de los comentarios de Calvete: “Llegando a la plaga que llaman Garzemert ay una fuente enfrente de la plaga del pescado, la qual, por memoria de la triumphal entrada, estava labrada de nuevo de una piedra blanca, de la qual, en lugar del agua que solía manar d'ella, corrían por tres caños dorados, que avían hecho nuevos de diversa labor y manera, tres suertes de vinos en gran abundancia, dando a entender por ellos la divina Theología, y sublime Philosophía, y la dulce Poesía, a las quales la Reyna María es muy aficionada. Adornavan lo alto de la coluna de la fuente tres hermosa estatuas de piedra blanca puestas sobre sus pedestales, que salían algo con sus espacios encaxados en la coluna con una cubierta y remate de piedra muy bien labrada, porque las aguas no las gasten y el tiempo no las consuma tan presto. Es la una de las estatuas de la Reyna María en su hábito real de biuda, y un halcón en la mano, y a su lado un hermoso lebrél. Es la otra estatua de la j casta Diana con su arco y aljaba, y la tercera de la animosa y sabia Palas, armada de; loriga y celada y con su escudo y langa, lo qual significa la afición y honestíssimo execicio que la Reyna tiene en todo género de caga, y su castidad, limpieza, prudencia i gran consejo en la governación, lo qual los versos que estavan en la fuente declarava: NEC TIBÍ DEFICIENT AMITAE SAPIENTIA,/ ET ARTES,

se pudo volver a proponer en esta ocasión, para reafirmar los vínculos entre Felipe y su tía. En lo relativo a la representación mitológica señalamos la importancia de los conceptos ligados a la inexorable voluntad de los dioses y de los castigos reservados a todo ser humano que se arriesgue a desafiarlos por voluntad propia o por algún accidente, como en los casos de Calisto y Acteón⁹⁰¹. Un marco ideológico perfectamente coherente con el contexto histórico comprendido entre 1556 y 1558 (fechas de abdicación y muerte del emperador y de la reina María de Hungría), cuando Felipe II procuraba afianzar su autoridad como monarca.

Mucho más complejo es el camino que llevó a la formación de la tercera pareja de pinturas, que, como ya adelantamos antes, en un primer momento estaba formada por *Andrómeda salvada por Perseo* y por *Medea y Jasón*. Dos temas mitológicos que podemos considerar como muy relacionados con la figura del príncipe Felipe en el marco de los acontecimientos anteriores a 1551⁹⁰², particularmente en lo que se refiere a la forma de aludir al tema dinástico por parte de ambos episodios mitológicos. En el primer cuadro destaca la figura del héroe salvador relacionada con Perseo⁹⁰³, mientras que en la segunda obra hay que resaltar el vínculo directo entre Jasón y los Austrias a través de la empresa heroica de los Argonautas⁹⁰⁴. En ambos casos nos encontramos con la representación de héroes y actos heroicos que prefiguran la figura del príncipe Felipe, referencias estrechamente ligadas al particular contexto histórico dinástico de mediados de siglo y que, por lo menos en parte, debieron de perder su fuelle ideológico al modificarse, entre 1551 y

LAENIET ET CVRAS SAEPE DIANA TVAS. // No os faltará la sabiduría y virtudes de vuestra tía, y muchas vezes Diana, diosa de la cafa, mitigará vuestros cuy dados; CALVETE DE ESTRELLA 1552, p. 130.

⁹⁰¹ GENTILI 1988, pp. 183-204.

⁹⁰² Nos referimos a las hipotéticas fechas de ideación del camerino, anteriores a 1551, y que como mucho pudieron extenderse hasta 1554, según lo que plantea Tiziano en su carta.

⁹⁰³ Quizás no tengamos que considerar casual que en la primera referencia que Tiziano hace al cuadro habla de *Perseo* y *Andrómeda*, otorgando mayor importancia al primero, que en el memorial de 157, desaparece por completo, prefiriéndose la más dramática definición de *Andrómeda ligata la saso*, que demuestra la pérdida de referencias contextuales en la redacción de este segundo documento, razonablemente compilado por Orazio Vecellio; cf. FABBRO 1989, n.º 135, p. 171; MANCINI 1998, n.º 283, p. 402.

⁹⁰⁴ Este tema ha sido ampliamente desarrollado en ANGULO 1952, pp. 134-137; LÓPEZ TORRIJOS 1985, pp. 234-236; CHECA 1988, pp. 55-80.

1556, el marco histórico político de referencia respecto a la situación de expectativa dinástica del trienio anterior⁹⁰⁵. Haciendo nuevamente referencia a Natale Conti averiguamos que la relación dialéctica entre estos dos episodios se ajusta perfectamente a lo que acabamos de afirmar en términos de contexto histórico. La interpretación moral del mito de Andrómeda avisa de los peligros de despreciar el respecto hacia Dios, hasta el punto de acarrear consecuencias demoledoras para las dinastías⁹⁰⁶ que se pueden evitar ajustando los comportamientos a la moderación y a la piedad⁹⁰⁷. En el caso de la compleja relación entre Medea⁹⁰⁸ y Jasón⁹⁰⁹, Conti vuelve a proponer la prudencia como instrumento para aliviar las consecuencias de la traición a la familia y a la patria⁹¹⁰, considerando desgraciados quienes perpetran tales crímenes⁹¹¹.

⁹⁰⁵ Sobre los acontecimientos históricos del lustro 1551-1556, es decir desde la dieta de Augusta a la abdicación de Carlos V, véase KAMEN 1997, pp. 50-80; BOUZA 1994, pp. 33-72; BLOCKMANS 2000, pp. 28-45; KHOLER 2000, pp. 349-368.

⁹⁰⁶ CONTI 1551, libro VIII, cap. 25, pp. 653-655.

⁹⁰⁷ CONTI 1551, libro X, p. 749

⁹⁰⁸ CONTI 1551, libro VI, cap. 7, pp. 412-421.

⁹⁰⁹ CONTI 1551, libro VI, cap. 8, pp. 421-436.

⁹¹⁰ Ejemplar en este sentido las interpretaciones del mito de Medea también en Boccaccio, quien habla expresamente de la conversión de la piedad de las hijas de Pelias en “una criminal acción contra su padre”. Conti vincula sus comentarios a la necesidad de utilizar la prudencia para mitigar los efectos de las pasiones. Un concepto explicado con pormenores en algunos pasajes del libro sexto: “Pues, ya que Medea es nieta del Sol, significa la prudencia nacida en nosotros según la templanza del aire y según la fuerza de sus rayos; ciertamente ayuda mucho a la prudencia la templanza del cuerpo, porque cobra fuerzas bien de la presión del aire, bien de la crianza, bien de los alimentos, bien de la naturaleza de la región que habitamos. Estas cosas pensaron los antiguos ante este aspecto digno de admiración de las hazañas e imaginaron aquellas cosas que se han dicho acerca de Medea para exhortarnos a la moderación del espíritu y a la rectitud de la vida. Otros creyeron que Medea era una mujer criminal y lujuriosa ya que ella, a causa de su loco amor por Jasón y su pasión inmoderada, traicionó a sus padres, su reino y su patria para seguir a un hombre desconocido, falaz, impostor y que se olvidó de los favores recibidos. Recuerdan que ésta fue llamada Medea debido a que intentó atraer hacia sí el amor de Jasón con todo tipo de artes”; cf. BOCCACCIO 1360, p. 601; CONTI 1551, libro VI, cap. 7, pp. 418-428, cita en p. 421.

⁹¹¹ Ejemplar este pasaje para sus posibles alusiones a las ramas de los Austrias en contienda: “Por otra parte, es necesario para el hombre bueno y sabio refrenar los ríos de placeres y hacer muchas cosas que parezcan dignas de admiración al vulgo. Pero, en cambio, quien, a causa de la pasión o de algún placer, ha cambiado de tierra y ha traicionado la patria, a los padres y a los parientes, que son las decisiones del alma dotada de razón, ¿de qué modo no se precipitará en un mismo momento a las más graves desgracias y la pérdida de todos los

Claro está que al cambiar dicho marco de referencia y sobre todo el alcance de las esperanzas del joven príncipe de la casa de Austria, algunos de los posibles matices semánticos de aquellos lienzos perdían su sentido, empezando por el propio mito de Medea y Jasón. Un episodio en el que la alusión a aspectos derivados de las trágicas consecuencias de la traición familiar, se habían ajustado mal con los equilibrios dinásticos recién recompuestos. Quizás por esta razón, la ejecución de la segunda pareja de cuadros se vio interrumpida, sin ninguna queja por parte del príncipe Felipe hacia Tiziano, y retomada, finalmente, un lustro más tarde, previa la sustitución de *Medea y Jasón*, por el *Rapto de Europa*. Para el primer lienzo no era posible ni bastaba una transformación de la estructura compositiva: era necesaria un cambio total que transformara el sentido general de la pareja de cuadros. Aquellos años no habían transcurrido en balde, permitiendo que el proceso de reforma iconográfica desembocara en la creación de otra pareja de *Poesías*, coincidiendo con una modificación sustancial del planteamiento formal e ideológico original. Una circunstancia confirmada, en lo que respecta la *Andrómeda y Perseo*, por el desplazamiento de la atención hacia la figura del héroe masculino. En este sentido existen algunas coincidencias documentales y materiales entre la adecuación de la postura de la protagonista al nuevo modelo iconográfico planteado por el grabado Bernard Salomon impreso en 1557⁹¹² y las diferentes fases de intervención de Tiziano en el lienzo, ratificadas por los estudios radiográficos correspondientes llevados a cabo en los últimos años⁹¹³. Un proceso de producción que se ajusta perfectamente a los procedimientos propio del taller de Tiziano durante estos años⁹¹⁴ y al que -razonablemente- no tuvo que resultar extraño tampoco el segundo lienzo, *el Rapto de Europa*, donde en diferentes ocasiones se ha comprobado la presencia de detalles concretos sacados del repertorio iconográfico del pintor⁹¹⁵. En este marco no descartaríamos reconsiderar las afirmaciones de don Martín de

bienes? Así pues, los antiguos demostraban que la prudencia es necesaria y que todos los criminales son desgraciados”; cf. CONTI 1551, libro X, p. 733-734.

⁹¹² NATIVEL 1996, pp. 143-171; GUTHMULLER 1997, pp. 213-218

⁹¹³ Ejemplar en tal sentido es el cambio de la posición de derecha a izquierda de Andrómeda que puede apreciarse a través del estudio de las radiografía; cf. LANK 1982, pp. 400-406.

⁹¹⁴ Sobre este argumento y la repercusión de los modelos elaborados en el taller de Tiziano sobre véase PIGNATTI 1993, pp. 73-82.

⁹¹⁵ GENTILI 1993, pp. 154-161.

Gurrea y Aragón, duque de Villahermosa, relativas a su versión del *Rapto de Europa* de Tiziano⁹¹⁶. Un cuadro perdido en la actualidad, que, sin embargo, hubiera podido servir al pintor como base para realizar la nueva versión destinada a Felipe II⁹¹⁷. De tal manera, se ajustaría a los contextos históricos reales una reconstrucción atribucionista de comienzos del siglo XX⁹¹⁸. La reorganización formal e ideológica de la pareja de *Poesías*, una vez abandonada la idea original, permitió al monarca español recibir dos lienzos destinados a avisar de la necesidad de la moderación hacia los halagos de los placeres⁹¹⁹ y concebidos para compartir una misma pared. Tiziano propuso a su cliente una un lectura secuencial de derecha a izquierda de forma parecida a lo que pudo apreciar en otros dos lienzos, *Diana y Calisto* y *Diana y Acteón*, que, como hemos visto, le habían llegado en 1559 y que resultaron tener una enorme vinculación desde el punto de vista ideológico y formal. En lo que se refiere a este último aspecto, es interesante notar que aquella pareja plantea una recuperación de la misma idea de continuidad visual ensayada por Tiziano casi medio siglo antes⁹²⁰ en las pinturas del camarín de Alabastro, y repetida, de nuevo en *La liberación de Andrómeda* y en el *Rapto de Europa*. De tal manera que, abandonada definitivamente la idea de pintar *Medea y Jasón* y una vez reconvertido a otra función -y

⁹¹⁶ GURREA Y ARAGÓN 1902, p. 100

⁹¹⁷ Para el envío de *Europa* MANCINI 1998, n.º 283, p. 402; sin embargo el cuadro se incluyó en la biografía vasariana, cfr. VASARI 1568, II; p. 8; WETHEY 1975, n.º 32, pp. 172-175; PANOFISKY 1992, p. 167; HOSONO 2003, pp. 123-169.

⁹¹⁸ En lo que se refiere a la reconstrucción del posible recorrido para la identificación del cuadro de citado por Villahermosa con el lienzo que se encuentra al Isabell Stuart Gardner Museum di Boston, MÉLIDA 1902, pp. CXLII-CXLV. Resulta ser muy interesante comprobar que entre las obras del duque de Villahermosa se registra una escultura *Venus Anfitrites* acompañada por un Cupido que cabalga un delfín por las aletas. Un detalle iconográfico que nos lleva al cuadro de Tiziano y al aparente naturalismo de la escena de la derecha; para la identificación de la *Venus* SANGUINO MICHEL 1911, pp. 450-451.

⁹¹⁹ Según las interpretaciones morales de las *Mytologiae* el mito de Europa, entre sus diferentes significados, aludiría también a la necesidad del hombre de manifestar su respeto hacia la mujer por medio de una actuaciones dignas; cf. CONTI 1551, libro VIII, cap. 23, pp. 645-649, cita en p. 421; mientras que para la función de la moderación en ambos mitos, véase libro X, p. 749.

⁹²⁰ HOPE 1987, pp. 25-42; BROWN 1987, pp. 43-56; CHECA 2005, pp. 41-72, part. pp. 55-59 en lo relativo a la disposición secuencial de la composición; GONZÁLEZ RODRÍGUEZ 73-102, para los aspectos musicales de la secuencia pintada por Tiziano y part. pp. 98-102, donde se plantea una coordinación entre contexto visual y marco figurativo aludiendo directamente al horóscopo del comitente.

quizás hasta pintado con otra iconografía- *El rapto de Europa*, en el taller de Tiziano quedó -probablemente a medio hacer- *La Muerte de Acteón*, el último tema de las *Poesías*, según el hipotético proyecto originario. Una pintura demasiado dramática en su planteamiento iconográfico hasta el punto de romper la coherencia semántica hacia la función moral del mito que hemos visto era característica común de los otros lienzos⁹²¹, y confirmando, de esta manera, su lejanía de los contextos filipinos⁹²². Otra diferencia substancial la encontramos en el hecho de que se trata del único cuadro en que la propia divinidad es la que ejecuta el castigo contra la imprudencia humana representada por el desafortunado Acteón. Algo absolutamente ajeno a la construcción iconológica de todas las otras pinturas, donde la divinidad dominante se limita a “indicar” gestualmente la culpa de Acteón, o la de Calisto, o finalmente a demostrar su desesperación frente a la inconsciencia de las decisiones humanas más arriesgadas, como en el caso de Adonis. La Diana de la *Muerte de Acteón* es una diosa despiadada⁹²³ a pesar de su angélico rostro, probablemente fruto de una intervención posterior⁹²⁴. Su dardo sirve para acabar definitivamente con la vida de Acteón, mientras los propios perros del incauto cazador están persiguiendo a su desgraciado amo, que se convierte así de cazador en presa. El cuadro, a pesar del anuncio del pintor⁹²⁵, debió quedar inacabado en el taller a su muerte, como podemos deducir de las palabras del embajador inglés en Venecia, Lord Fielding, quien en 1630 afirmaba que “Diana shooting Adonis in form of a Hart not quite finished”⁹²⁶. Como sucede en gran parte de las pinturas tardías

⁹²¹ Resulta ejemplar la diferencia entre el cuadro de Tiziano, centrado en el castigo divino, y la interpretación moral de Natale Conti, quien, en cambio considera el episodio un aviso para que otorguen beneficios y prebendas dejándose llevar por la prudencia; CONTI 1551, libro X, pp. 737-738.

⁹²² A propósito de este tema mitológico las *Mythologiae* indican su valor como manifestación del castigo de los desagradecidos, situándolo un peldaño por debajo de los episodios de las *Furias*, por la condición de su protagonista. Conti cita a tal propósito un pasaje de Teócrito (V, 38), donde se indica la equivocación por parte de algunos hombre en *alimentar los perros que para te devoren*, cuya sutiles referencias tuvieron que pasar relativamente desapercibidas por Tiziano que centró su atención propio en los perros devoradores de su amo; CONTI 1551, libro VI, cap. 24, pp. 476-478, cita de Teócrito en p. 477.

⁹²³ GENTILI 1988 pp. 244-246

⁹²⁴ PENNY 1999, pp. 112-115.

⁹²⁵ MANCINI 1998, p. 247.

⁹²⁶ WATHERHOUSE 1952, pp. 1-23.

de Tiziano, nos encontramos ante una disgregación significativa del color -verdaderas *manchas distantes*- de tanta envergadura que la ausencia del instrumento último de la muerte de Acteón, el dardo, no ha conseguido llamar la atención de la crítica en términos resolutorios. En realidad se trata de un elemento cuya ausencia debió de ser tan dramáticamente problemática para aquellos a los que correspondió la función de adecuar el cuadro de Tiziano a un genérico decoro iconográfico que no tuvieron valor o capacidad para pintar dicho dardo, aunque fuera de una forma disimulada.

La postura de Diana y, más en general, todo el entramado del cuadro imposibilitaban una intervención similar a la del *Castigo de Marsias*, obra que presenta significativas similitudes formales e iconográficas con el cuadro de Londres, como anunciaba Gentili de manera escueta⁹²⁷. A parte de tratar el tejido pictórico de una manera análoga, nos interesa, sobre todo, destacar la profunda consonancia semántica de la iconografía de ambas pinturas, donde corresponde a las propias divinidades, como es evidente, encargarse del castigo del atrevimiento humano (Marsias) o de su incauta forma de proceder ante lo desconocido (Acteón). No obstante, en el caso del primero fue posible una intervención normalizadora, tanto desde el punto de vista de los equilibrios formales, añadiendo figuras y modificando posturas; cuanto bajo un enfoque iconográfico más culto con la inserción del personaje que toca una “lira da braccio” y cuya función es la de proponer al lector incauto una doble presencia de Apolo para de esta manera reducir el impacto visual del dios-Apolo, convertido en un cruel torturador. Por el contrario, en el caso de la *Muerte de Acteón* no era posible reducir la responsabilidad de la diosa-verdugo, introduciendo otros personajes, y la única manera de obtener un resultado similar era la de dejar todas las flechas recogidas en su aljaba, quedando la diosa aparentemente desarmada en su impasible gesto de muerte.

De esta manera, resulta que la realidad de los hechos produjo una transformación en el proyecto inicial y que los cuadros entregados entre 1549 y 1563 se convirtieron en un grupo perfectamente integrado en lo que se refiere a la relación entre forma y contenido. En otros términos, nos

⁹²⁷ GENTILI 1988 pp. 244.

encontramos frente a un proyecto amputado y luego reconvertido en otra cosa, muy parecida y a la vez semánticamente diferente respecto a las propuestas iniciales, algo bastante similar a lo que comprobamos en el caso de las *Condenados/Furias*. Felipe II, hacia 1563, coincidiendo con el crisol de sus proyectos arquitectónicos, completaba su colección de tres series de lienzos de tema mitológico. Un conjunto ideado sobre el modelo de los camarines de comienzo de siglo, y que, sin embargo, se había alejado de aquellos para convertirse en alusiones mitológicas a la determinación política del monarca, en la estela de los programas iconográficos planteados por María de Hungría o de las series efímeras dedicadas a su padre. Un mecanismo que, en la tradición de los Austrias acabaría vinculando los lienzos directamente a Felipe y los alejaría de tener un emplazamiento específico, por lo menos hasta mediados del la década de los sesenta.

6.3 “LIBRO DE MEMORIA A TODAS HORAS ABIERTO”: LAS POESIAS DE FELIPE II.

De todos modos aún tenemos que recordar que uno de los elementos comunes que mantuvieron aquellas pinturas a lo largo del tiempo fue su definición como *Poesías*. Una definición compartida con las *Furias* y que sin embargo, éstas perdieron rápidamente pese a ser los primeros lienzos catalogados así. Un conjunto de circunstancias que deben devolvernos a determinar las razones que decretaron la elección de aquella forma de referirse a las pinturas, algo que ya planteamos en el capítulo segundo de este trabajo. Allí incidimos sobre la importancia del término *Poesías* en sus vertientes lingüísticas y semánticas, señalando en particular el contraste entre el significado sintético de *Poesía* y el desarrollo narrativo de los acontecimientos pintados por Tiziano⁹²⁸. Ha llegado el momento de añadir algo más para vincular con mayor precisión aún las *Poesías* a una estrategia ideológica compartida entre el comitente y el pintor que las realizó. Se trata de dejar por un momento de lado las conocidas y celebradas relaciones entre aquellos cuadros y la filosofía platónica en sus derivaciones neoplatónicas de la primera mitad del siglo, para, en cambio, observarlas bajo otra perspectiva que

⁹²⁸ Sobre esta cuestión es revelador la definición que Giovan Maria Verdizzotti utiliza para la *narración recta* de la poesía, donde claramente podemos reconocer unas características ideológicas y semánticas compartidas con la pintura mitológica de Tiziano: “La narrazione retta è quella per la quale il poeta racconta come da sé una cosa sì come ella fu, o come ad imitazione del vero egli la finge essere stata, dipingendo il tutto con parole e rappresentando e fatti e ragionamenti di persone, descrivendo luoghi, tempi, cose, persone diverse e, finalmente, tutto quello che gli piace d'introdurre intorno ad una sua proposta invenzione, che favola suol chiamarsi; come fa Virgilio nel primo libro della sua *Eneide*, nel quarto, nel quinto, nel sesto et in tutti gli altri seguenti a questi per la maggior parte di tutta quell'opera. Nella qual sorte di narrazione egli non è punto diverso dall'istorico o dall'oratore, eccetto ch'egli è differente da questi per la maniera di dire, che è in verso con maggior e più licenziosa copia di figure, sì di sentenze come di parole, che non ha lo stile di questo o di quello, e per l'eccesso in qualità delle virtù e dei vizii, e di tutte l'altre cose che egli spiega e dimostra nelle azioni delle persone introdotte nel suo poema; come sarebbe a dire una eccessiva fortezza, una eccessiva viltà, una eccessiva prudenza, uno eccessivo furore, amore, bellezza di luoghi o di persone, et altre cose di questa sorte per far nascer la meraviglia accessoria dei particolari”; cf. VERDIZZOTTI 1588, IV, p. 7.

privilegie el aristotelismo⁹²⁹ como conjunto de normas y preceptos determinantes en la definición de la ideología dominante en las sociedades del Antiguo Régimen⁹³⁰. Una instancia que los pintores tuvieron que tener presente en el marco del debate histórico artístico de la época, como confirmarían, por ejemplo, las tesis planteadas por Federico Zuccaro⁹³¹. Este pintor italiano, al tratar de la definición de la naturaleza y de los mecanismos relacionados con su imitación artística - un tema a menudo puesto en relación con las características estéticas y semánticas de las *Poesías de Tiziano*⁹³²-, vinculó su postura ideológica a la filosofía de Aristóteles. En particular resaltamos la creación, por su parte, de un sincretismo filosófico destinado a su uso exclusivo en la teoría del arte⁹³³. El proceso de sistematización aristotélica de las artes ya

⁹²⁹ Lejana por cierto de la descontextualización histórica llevada al cabo por PUTTFARKEN 2005, pp. 57-73, una postura contrastada por JOHN MARTIN 2006, pp. 172-172

⁹³⁰ Sobre la predominancia del aristotelismo como registro filosófico de referencia en las sociedades de Antiguo Régimen véase MARTÍNEZ TORREJÓN 1995, pp. 15-17.

⁹³¹ Los escritos de Federico Zuccaro, aunque editados en Turín en 1607, son resultado último de una larga labor de elaboración y reflexión teórica sobre el sistema de las artes y su presencia en el más amplio contexto de la sociedad del Antiguo Régimen y en particular de los ambientes de la segunda mitad del Siglo XVI. Zuccaro se sitúa en el marco del lenguaje y de la ideología cortesana, reafirmando unas prácticas de las que hemos tratado ampliamente en los capítulos anteriores. Por ejemplo, para definir las características y la magnanimidad del *príncipe*, recurre a tópicos que ya conocemos pormenorizadamente y cuya importancia reside en su repetición sistemática a comienzos del siglo XVII. De esta manera podemos considerar que, pese a sus peculiaridades, comparta el sistema ideológico en el que hemos situado a Tiziano Vecellio. En particular, puede ser interesante cotejar la carta dedicatoria de su libro al Duque de Saboya con los escritos de Tiziano por un lado y con la función que el padre Sigüenza determina para Felipe II en su calidad de mecenas, para comprobar las similitudes entre ellos determinadas por las reglas del marco cortesano: “Et chi non amarebbe un principe in ogni parte così compito. Nell’animo religioso, nell’intelletto saggio, nella volontà buono, ne gli occhi pietoso, nella faccia giocondo, nel petto magnanimo, nelle ationi giusto, nei sensi temperato, nel premiar pronto, nel castigar lento, nell’ordinar sollecito, nell’oprar maturo, et per concluderla un principe specchio della virtù cavalleresca, in pace gloria delle Muse, in guerra preggio e vanto delle armi, vessillo della gloria, accia dei gratie, scrigno d’honori”; ZUCCARO 1607, p. 136.

⁹³² CHECA 2007, pp. 219-222.

⁹³³ Este replanteamiento llevado al cabo por Zuccaro de la relación entre arte y naturaleza, debemos entenderlo, sobre todo, como funcional a la necesidad de definir un estatuto propio para la creación artística, similar a lo de las demás artes liberales y en grado de ser estructurado en aquel sistema académico, razón que le obliga a recurrir a los mecanismos de ordenación de la filosofía aristotélica: “Di questo discorso possiamo noi intendere, et dichiarare quel detto di Aristotele tanto famoso. Che l’arte è imitatrice della Natura. Il qual detto fu d’alcuni inteso in questo modo, cioè. Che si come nella natura sono i cieli, elemento,

había sido planteado por el obispo de Bolonia, Gabriele Paleotti⁹³⁴, en su escrito *Discorso intorno alle immagini sacre et profane*⁹³⁵. Un texto que influyó en Zuccaro y recogió de forma ejemplar la postura de la Reforma Católica en relación con las artes⁹³⁶. En particular en aquel escrito se halla una amplia explicación del *Ut pictura poesis*, concepto que permite - en la perspectiva de Paleotti- la necesaria inclusión de la pintura entre las artes liberales, para justificar lo cual, el obispo recurre repetidamente a citas y conceptos derivados de la filosofía de Aristóteles⁹³⁷. Enfocar de esta manera el *Ut pictura poesis* permite al obispo de Bolonia moldear una

et cose elementote, pietre, arbori, animali, et homeni, così l'arte imitando forma col mezzo dei colori, et Cieli, et elementi et simili, et questo, limitarono solo all'arte della Pintura, et non ad altre arti. Ma più altamente si deve intendere questo detto di Aristotele, pero diremo noi il senso suo proprio et ne adduremo propria ragione. Quando il Filosofo disse l'Arte imita la Natura, volle dire che si come la Natura, et essenza delle cose materiali consiste nella materia propria et propria forma, perche le cose materiali, non sono semplici forme come gli Angeli, ma composte di materia et di forma, come l'huomo di corpo, et di anima, intellettiva, gli animali di corpo et di anima sensitiva, le piante di corpo et di anima vegetativa, et le pietre di corpo et di forma semplice inanimata, così gli elementi, et così i Cieli, se ben questi fra le cose materiali hanno e materia incorruttibile e forma semplice. Et come le scienze naturali, la fisica, la Medicina, et le altre a lei sottoposte, et subalterne considerano non solo la forma, ma anco la materia, delle cose naturali, insino pero ad un certo termine, cioè in quanto quella è capace, e soggetta di quella forma, così l'arte considera non solo la forma delle cose artificiali, ma anche la materia di quella, in quanto soggetta alla forma. Parimente l'arte nostra del dipingere appartiene non solo della cosa dipinta in muro, o in tela, ma anco la considerazione dell'istessa tela o muro, materia di quella forma, in quanto però sono capaci e soggette alla pittura"; ZUCCARO 1607 pp. 169-170.

⁹³⁴ Sobre Gabriele Paleotti, véase PRODI 1959-1967.

⁹³⁵ Se trata de un texto de importancia fundamental para entender el desarrollo de las cuestiones relacionadas con la teoría del arte a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI y en particular, se revela imprescindible para entender la organización conceptual gran parte de la pintura que se suele definir contrarreformista o de la reforma católica⁹³⁵, y, aunque no trate directamente de Tiziano o a sus pinturas, sin embargo el obispo nos ofrece algunas de las claves para entender una parte de las obras del pintor de Pieve di Cadore y sobre todo sus escritos se configuran como un instrumento determinante a la hora de comprender los criterios de recepción de las mismas, especialmente en el marco español, donde la ideología plasmada en sus escritos tuvo una gran repercusión como demuestra, por ejemplo, el *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco. En otros términos la obra de Paleotti puede considerarse como un texto puente entre los dos siglos y entre las correspondientes creaciones artísticas; sobre la presencia de Paleotti en la biblioteca de Pacheco véase BASSEGODA Y HUGAS 1990, p. 33.

⁹³⁶ Sobre la Reforma Católica véase JEDIN 1957; BAINTON 1958; FIRPO 1993, part. pp. 1-89; sobre la influencia de Paleotti en el arte italiano de su época véase PRODI 1984, pp. 123-212; OLMÍ-PRODI 1986, pp. 213-236; FREEDBERG 1986, pp. 15-18.

⁹³⁷ PALEOTTI 1582, pp. 26r-27r.

nueva figura, la del *pittore christiano*⁹³⁸. En particular, nos interesa destacar el muy hábil parangón que establece Paleotti entre la función didáctica de los rétores y de los oradores y la de los pintores, llegando a señalar con precisión la diferencia entre los instrumentos de los respectivos oficios y las finalidades últimas de los mismos⁹³⁹. Un discurso cuyos rasgos ideológicos consideramos paralelos, aunque, en el caso del obispo de Bolonia, ceñidos a la *pittura cristiana*, a la ideología que pudo motivar la creación y recepción de las *Poesías* de Tiziano entre 1551 y 1563. Un sistema de organización de las artes que, anteriormente había encontrado en los escritos de Ludovico Dolce su punto de contacto más directo con el pintor de Pieve di Cadore⁹⁴⁰.

Lo que aquí se plantea es la definición de un marco ideológico que no deje aquellas pinturas mitológicas como un episodio aislado, sino inscribirlas en un contexto donde, aun manteniendo las interpretaciones

⁹³⁸ Una definición nueva y, por lo menos en términos normativos, nos atreveríamos a considerarla algo inédita, representando un matiz distinto respecto a la postura que se manifiesta en Dolce. Los recursos y los fines de este peculiar artista son detallados atentamente por Paleotti y entre ellos encontramos pasajes de importancia primordial a la hora de entender la forma de relacionarse con la creación pictórica de temática religiosa que se vino desarrollando a lo largo de la centuria siguiente; cf. PALEOTTI 1582, p. 66.

⁹³⁹ Referencias que nos introducen directamente a la concepción funcional de la retórica, en el marco de las nuevas finalidades de la pintura religiosa según las directrices impartidas por los decretos del Concilio de Trento y que Paleotti quiere interpretar aplicándolas por medio de las indicaciones incluidas en su libro: “Oltre alle cose dette sopra vi è un’altro effetto, che deriva dalle christiane pitture, molto notabile et principale, il quale a guisa de gli oratori e drizzato al persuadere il popolo, et tirarlo col mezzo della pittura ad abbracciare alcuna cosa pertinente alla religione, intorno a che oltre quello che di sopra toccassimo in altro profilo, della conformità e hanno le pitture con ii libri, hora che il luogo lo ricerca, dicemo per maggior chiarezza che secondo i dotti che dell’arte oratoria hanno scritto, si ha da fare differentia tra l’officio, et il fine d’un autore: Chiamiamo officio, tutti quei mezzi che s’adoperano per conseguire il fine; et chiamiamo fine quello, che è principale et ultima intentione, si come officio dell’oratore dicono essere parlare acconciamente per persuadere: il fine poi essere il persuadere il quale fine non è in potestà dell’autore, ma si bene l’ufficio e lo usare i mezzi proporzionati al fine; si come nè anco nel medico è posto il risanare l’infermo, che è il fine della medicina, ma si bene il curare l’infermità canónicamente, che è l’ufficio del medico. Parimente, dunque nel pittore, quanto al proposito in cui conviene con lo scrittore, si dirà l’ufficio suo farà di formare la pittura in modo che sia atta a partorire il fine che della sacre immagini si aspetta”; PALEOTTI 1582, pp. 66v-67v.

⁹⁴⁰ Ejemplar en tal sentido las afirmaciones que Dolce atribuye a su personaje Aretino sobre la dialéctica entre la Naturaleza y la disimulación artística: “Questa varietà io no riprendo: ma dico, che essendo l’ufficio del Pittore d’imitar la Natura, non bisogna, che la varietà appaia studiosamente ricercata, ma fatta a caso”; DOLCE 1557, p. 146.

vinculadas al mundo neoplatónico⁹⁴¹, se empieza a bosquejar un perfil general del proyecto del *camarín* estructurado bajo los rasgos dominantes de la filosofía aristotélica. Nos interesa destacar en particular la función de la poesía como instrumento retórico del conocimiento, de una forma paralela a lo que planteó Paleotti para la *pintura cristiana*. Una condición que, finalmente, permitiría justificar el interés sistemático de Felipe II hacia este particular género de pinturas, que, por otro lado, pertenecía al monarca español desde su formación más temprana. Lo demuestra, por ejemplo, el apartado del *Enquiridón*, en el que Erasmo de Rotterdam plantea la función de las fábulas de los antiguos como alegorías cuya interpretación en profundidad puede llegar a ser de mayor utilidad que una lectura superficial de las sagradas escrituras⁹⁴². Aristóteles explica en la *Poética* la función hermenéutica de la poesía como parte del proceso del conocimiento humano a través del sistema imitativo⁹⁴³ y precisa dos de las principales propiedades reconocidas a la actividad poética por parte de la sociedad griega: enseñar y deleitar. En otros términos la poesía es parte integrante del proceso del conocimiento y sus actuaciones a tal fin resultan ser particularmente eficaces y agradables para el ser humano. Además, según Aristóteles, el conocimiento a través de la poesía no es un hecho aislado o circunstancial sino parte integrante de su proceso epistemológico, hasta el punto de que se le da un rango superior a la historia, debido a su capacidad de tratar los *universales*, mientras que la segunda se limita a narrar hechos *particulares*⁹⁴⁴ y, finalmente, vemos como en la *Poética*, lo verosímil (*eikos*) entendido como categoría de la palabra poética es parte integrante de los mecanismos propios del ejercicio cognitivo, hasta el punto de otorgar al poeta una condición superior a la del historiador. Creemos que es en el interior de este marco donde se encuentra la necesidad de Tiziano de transformar sus pinturas de

⁹⁴¹ Sobre todo en lo que se refiere a la lectura interna de cada uno de los episodios mitológicos pintados por Tiziano y sobre todo en lo que se refiere a la adaptabilidad semántica de las imágenes.

⁹⁴² La afirmación de Erasmo es contundente en tal sentido y sufragada por numerosos ejemplos: “Te diré, además, que la lectura alegórica de una fábula poética te puede ser, quizá, de más provecho que una historia de la Sagrada Escritura, si te quedas en la corteza de la misma; cf. ERAMOS 1503, p. 147; en referencia a los ejemplos que podemos vincular directamente a Felipe II, véase aquí cap. 5.

⁹⁴³ ARISTÓTELES POÉTICA, 48b, 4-9; el tema ha sido tratado en términos generales por PUTTFARKEN 2005, pp. 53-56.

⁹⁴⁴ ARISTÓTELES POÉTICA, 51b, 5-9.

Mytos en Poesías para responder a los requerimientos de universalidad planteados por Felipe II y su entorno. Finalmente, si tenemos en cuenta otros dos factores más, el marco de interpretación aristotélica consolida aún más su valor contextual para entender el sentido de la definición de *Poesías*. En primer lugar, es necesario recuperar los conceptos relacionados con la interpretación negativa por parte de Tiziano de la función de los dioses y de los mitos de la antigüedad clásica. Las imágenes de los dioses antiguos servían para denunciar los riesgos que corría el ser humano al encontrarse con la divinidad, voluntaria o involuntariamente. Se trata de algo más que un matiz, pues Tiziano ya no plantea el triunfo de las divinidades paganas sino su interpretación en clave moral. Una clave perfectamente coherente con los acontecimientos que le rodeaban, especialmente en lo referido a la normalización de las actividades artísticas que se estaba fraguando en la sesiones del Concilio de Trento, especialmente en lo que se refiere a las artes figurativas. Una circunstancia de mucho relieve si añadimos que uno de los protagonistas ideológicos de las decisiones conciliares fue el propio Felipe II a través de sus representantes diplomáticos y teológicos. La segunda cuestión vincula directamente al monarca español con las *Poesías*. Tenemos que recordar que, entre las posibles fechas de encargo del camarín, su desarrollo y el resultado final, trascurrieron unos años cruciales en su biografía: Felipe pasó de ser príncipe heredero a convertirse en rey de España. Pues bien, la mayoría de los cuadros mitológicos los recibió siendo rey⁹⁴⁵ y por esta razón no podemos marginarlos como episodios culturales fruto de su inexperiencia: en 1559, cuando llegaron las dos fábulas de Diana, Felipe tenía veintidós años y era rey desde hacía tres. Además, su afición a la representación de las historias de la mitología pagana no fue un hecho esporádico. Lo demuestra el encargo a Gaspar Becerra de los frescos del Pardo en una fecha todavía más tardía y, sin duda, posterior a la llegada a España de la *Andrómeda* de Tiziano⁹⁴⁶. Estas pinturas tenían una clara función educadora y moral para su comitente y el restringido grupo de cortesanos que tuvieron acceso a ellas. No se trata de otra cosa que de la recuperación, según los citados criterios aristotélicos de enseñar y deleitar a la vez, del oficio cognitivo de la

⁹⁴⁵ En realidad todos menos la *Dánae* en cuanto también el *Venus y Adonis*, lo recibió siendo rey consorte de Inglaterra.

⁹⁴⁶ GARCÍA FRÍAS 2005, pp. 60-78.

pintura, y, de hecho, nos encontramos ante una situación muy similar a la de la educación de los idiotas de la que hablamos en otro apartado⁹⁴⁷ o a la que plantea Juan de Mal Lara para explicar las motivaciones de la decoración alegórica de la Galera Real de don Juan de Austria⁹⁴⁸. En este contexto, la sustitución de la definición de *Fábula* por *Poesía*, supone un significativo salto calitativo para la función de las pinturas, de su autor y a la vez para los mecanismos de recepción vinculados a su destinatario directo y su entorno. Todavía no había llegado el tiempo de las cámaras reservadas y de los “reyes carceleros”⁹⁴⁹: los mitos de la antigüedad clásica interpretados por los desnudos de Tiziano eran instrumentos de conocimiento y hasta de amonestación moral, incluso por el *Rey Católico* que no los ocultaba, y que, aunque conociéramos su emplazamiento de manera fragmentaria, los vinculó para siempre a su persona⁹⁵⁰. Incluso la propia fragmentariedad de los datos relativos al camarín de Felipe II plantea un problema historiográfico de gran importancia a la hora de entender la recepción y función de las *Poesías* de Tiziano, como podemos entender perfectamente por la importancia que el espacio palaciego tuvo para la redefinición de la serie de las *Condenados/Furias*. No obstante, esta particular condición debe llevarnos a afrontar su estudio desde otra perspectiva y a reconsiderar aquellos detalles que nos permitan tener destellos de luz sobre la relación entre espacio y función de aquellas pinturas, sobre todo porque para las demás pinturas mitológicas del monarca español no se utilizó el término poesías.

⁹⁴⁷ Sobre estas cuestiones véase el capítulo 1.

⁹⁴⁸ El poeta sevillano se expresa de esta manera: “Y fuesse adornata de la escultura y pintura, que la pidiesse hazer mas vistosa, y de mayor contemplación acompañándola de historias, fábulas, figuras, empresas, letras, hieroglíficas, dichos y sentencias, que declarasen las virtudes que en un capitán general de la mar han de concurrir; y que la mesma galera sirva de libro de memoria que a todas horas abierto amoneste al señor don Juan en todas sus partes lo que debe hacer”; cf. MAL LARA 1570, pp. 181-183, cita en p. 182.

⁹⁴⁹ Según la preciosa definición de PORTÚS PÉREZ 1998, pp. 153-172.

⁹⁵⁰ SHAPIRO 1971, pp. 109-116; HOPE 1988, pp. 49-72; CHECA 1992, pp. 134-137; PORTÚS PÉREZ 1998, pp. 71-91.

6.4 UN CASO EJEMPLAR Y PROBLEMÁTICO: LA DISCONTINUA PRESENCIA DE LA DÁNAE DE TIZIANO EN EL PARDO.

Una de las poesías más temprana que Tiziano pintó para Felipe II, *Dánae*, suele vincularse con el Palacio de El Pardo. El primer documento a partir del cual tenemos que empezar nuestra reconstrucción es el libro de cuentas del Guardajoyas del príncipe de España. Se trata de una relación de las obras en poder de Felipe entre 1535 y 1553. Su encabezamiento deja claras algunas cuestiones que nos interesan directamente fijando la redacción del mismo hacia comienzos de 1554⁹⁵¹. No se trata de una fecha casual, sino del momento en el que el joven monarca estaba a punto de dejar España con destino a Inglaterra, razón por la que se procedió a inventariar las obras que decoraban la que Gil Sánchez define como “su cámara”. Las entradas de dicho inventario permiten apreciar una presencia heterogénea de pinturas por lo que respecta a los temas tratados: retratos, pinturas de diferentes temas devocionales y otras de asunto mitológico, demostrando que en este momento histórico no existía una correspondencia entre lugares y funciones específicas para las pinturas del príncipe, sino un conjunto de obras que le acompañaban en sus desplazamientos o se almacenaban en las diferentes residencias a su disposición⁹⁵². Sin embargo, llama la atención que sólo en una de las entradas se especifique quien es el autor de la obra citada, la célebre *Santa Margarita* de Tiziano⁹⁵³. En ninguna de las otras pinturas, incluido un retrato de Tiziano, se menciona el nombre

⁹⁵¹ En dicha fecha se tuvo que redactar este documento, probablemente para dejar constancia documental de las obras de posesión directa del príncipe; “Libro de cuenta que se tomó Gil Sánchez, guardajoyas del Príncipe de España nro. Señor, de todo lo que fue a su cargo desde 12 días de marzo del años de mil quinientos y treinta y cinco hasta postreros de diciembre de mil y quinientos y cincuenta y tres [...]. Los retratos que su alteza tiene en su cámara que son de cargo de los guarda joyas”; A.G.S, C.S.R., leg. 78, fol. 1, nº 43-44 C.R. y E. M., leg. 78; A.G.S, C.M.C. 3ª época, leg. 53, nº 39; A.G.S C.S.R. 253 fol. 256, publicado por primera vez en MORÁN-CHECA 1985, pp. 80-81.

⁹⁵² Sobre la primera colección del príncipe Felipe y su vinculación con las teorías artísticas de Felipe de Guevara, véase CHECA 1992, pp. 97-100.

⁹⁵³ En estos términos se expresa la entrada del inventario: “*Santa Margarita* de Tiziano, que envió a Monçon estando allí Su Alteza”; Cf. A.G.S, C.M.C. 3ª época, leg. 53, nº 23v-24v.

de los autores correspondientes. Entre las obras citadas, algunas permiten establecer relación con diferentes pinturas de las que se tienen noticias como pertenecientes a las colecciones de Carlos V o a las de Felipe II. Destacamos la presencia de “Uno de los amores de Júpiter cuando en lluvia de oro vino a Dánae”, descripción que presenta diferentes especulaciones, pues la ausencia de autoría permite identificar la pintura tanto con el cuadro pintado por Tiziano como con otro de Correggio que el duque Federico II Gonzaga había regalado a Carlos V, como recuerda Vasari⁹⁵⁴, y que el propio monarca podría haber cedido a su único hijo varón⁹⁵⁵. Hecho que encontraría confirmación tanto por el título propuesto por Gil Sánchez, que habla de los *amores de Júpiter* y no de una *poesía*, como por la inclusión de una *Venus con el Espejo*, cuya presencia tan prematura ha sido investigada recientemente por Checa⁹⁵⁶ y que revalidaría la calidad y el criterio de selección de las pinturas que constituían la más temprana colección del príncipe Felipe. Hay otra entrada del citado inventario que nos interesa destacar por reunir características similares a las que hemos verificado anteriormente en relación con las cuestiones terminológicas. En concreto, nos referimos a *Una tabla de Venere y Marte desnudos, la moldura de la tabla doradas*⁹⁵⁷, que María Kusche identifica con el *Venus y Adonis* de Tiziano⁹⁵⁸ sin aportar ningún dato a favor de su tesis, mientras que Sánchez Cantón con mayor acierto propone la autoría de Grossaert⁹⁵⁹. De todas formas, debemos suponer que en 1554 Felipe ya tenía en su poder el cuadro de la *Dánae*, como se desprende de la carta que citamos anteriormente. Sin embargo, al escribir dicha carta el pintor suponía que, enviando el cuadro

⁹⁵⁴ “Fece similmente quadri et altre pitture per Lombardia a molti signori; e fra l’altre cose sue, due quadri in Mantova al duca Federigo II per mandare a lo imperatore: cosa veramente degna di tanto principe; le quali opere vedendo Giulio Romano, disse non aver mai veduto colorito nessuno ch’aggiugnesse a quel segno”. VASARI 1568, II, p. 18.

⁹⁵⁵ Para el cuadro y sus avatares véase CHECA 1997, p. 374-376, nº 75-76.

⁹⁵⁶ CHECA 2002, pp. 11-12.

⁹⁵⁷ A.G.S, C.S.R., leg. 78, fol. 1, nº 43r.

⁹⁵⁸ Es evidente que los datos que tenemos en la actualidad no permiten solucionar la cuestión en términos definitivos y, las informaciones relacionadas con los documentos posteriores, aumentan la complejidad de la situación sobre esta singular entrada del inventario, de todas formas nos parece que se trata de una atribución imposible de aceptar por no coincidir ni el tema, ni el soporte ni las fechas con las del celebre cuadro de Tiziano del Museo del Prado; cf. KUSCHE 1991, (255) p. 277.

⁹⁵⁹ SÁNCHEZ CANTÓN 1956-1959, p. 237, nº 4021.

hacia tierras inglesas, la relación visual que él mismo establecía entre las dos pintura hubiera requerido al príncipe, en el caso que la *Dánae* hubiese quedado en España, un fuerte esfuerzo de abstracción para confrontar los dos desnudos y activar las referencias ideológicas que allí se planteaban. La única alternativa, hubiera sido programar el traslado del lienzo, una hipótesis que no descartamos en absoluto por diferentes razones como que, este cuadro y el resto de las *Poesías*, tardaron muchos años y hasta décadas en tener una presencia documental en colecciones del Felipe II. Sin embargo, en ambas circunstancias estaríamos ante una de las primeras manifestaciones de la recepción de la función complementaria de las *Poesías* de Tiziano como instrumentos de una política de proyección de las imágenes mitológicas estructurada por el propio príncipe Felipe y llevada a cabo por el pintor italiano. En lo relativo a lo fragmentario de los datos documentales relativos a aquellas pinturas basta con citar los que se refieren a la *Dánae*: si en una nota escrita por el rey, fechada en 1563⁹⁶⁰, sólo nos encontramos con retratos, sin referencia alguna a cuadros de tema mitológico, al año siguiente, en el inventario de las cosas que estaban a cargo del conserje de la casa del Pardo, Juan Gil, aparece citada “una Dánae de Tiçiano Pintor”⁹⁶¹. Se trata de un documento que aumenta considerablemente, por su estructura, escueta a la vez que eficaz, la complejidad del proceso de seguimiento de la presencia de este cuadro de Tiziano en las colecciones de Felipe II. Situación que se vuelve más confusa todavía, cuando averiguamos que el cuadro desaparece en la lista de las obras existente en el Palacio del Pardo compilada por Argote de Molina en su *Libro de la Montería*, un texto que se detiene con sabiduría y precisión en identificar a los temas retratados en cada cuadro, además de puntualizar con esmero la localización de todos y cada uno de ellos. De manera que la *Dánae* a la que se referían los inventarios anteriores desaparece de repente y sin explicación alguna. En su lugar y en un sitio de toda relevancia del palacio de El Pardo, Argote de Molina sitúa a *Júpiter y Antíope*⁹⁶², un

⁹⁶⁰ ZARCO del VALLE 1888, 236.

⁹⁶¹ SÁNCHEZ CANTÓN 1934, pp. 69-75.

⁹⁶² “En la primera Sala alta se ven muchos Tableros y lienzos de pintura, sobre la puerta está pintado al Olio de mano del gran Tiziano, Júpiter convertido en Satiro, contemplando la belleza de la hermosa Antiopa que está dormida”; ARGOTE DE MOLINA 1582, fol. 15v; “De aquí se va a los aposentos de los Reyes. Y a estos sigue el aposento de la camarera, que está pintado al fresco, de mano de Becerra, natural de Baeça, cuyo pincel ygualó a los mejores

lienzo que, pese a su complejidad mitográfica, no llega nunca a ser definido como *Poesía*.

La descripción de Argote de Molina cobra mayor relevancia en el momento en el que comparamos su grado de fidelidad con la genérica indeterminación, típica de muchos inventarios como es el caso del documento de 1564 y el inventario de 1553. La agudeza y los conocimientos de los que da muestra el escritor se encuentran refrendados, por ejemplo, por su capacidad para reconocer el Castillo de Fontainebleau que en el inventario de 1564 se encontraba someramente definido como “una casa de campo que está en Francia”. Sin embargo, el relato de Argote, en lugar de solucionar problemas los incrementa aún más porque no hace referencia a algunas de las pinturas citadas en el inventario de 1564. Situación que se vuelve aun más problemática al averiguar que el inventario del Palacio de El Pardo de 1591 no es otra cosa que una copia del de 1564, repitiendo las mismas entradas y la misma secuencia del primero con la única excepción de las últimas tres piezas⁹⁶³. Además, siempre hay que tener en cuenta que el escrito de Argote de Molina tiene claras finalidades literarias⁹⁶⁴ que pueden haber influido en la estructura de su propia redacción, dando más importancia a aquellas obras que podían contribuir a definir los modelos estéticos de un lugar de recreo destinado a la práctica de la caza, lo que, recordémoslo, en las sociedades del Antiguo Régimen formaba parte de la formación del perfecto cortesano⁹⁶⁵ y que, además, era actividad predilecta de los Austrias⁹⁶⁶.

Frente a un escenario tan confuso y complejo en lo que corresponde a los inventarios y a las obras incluidas en ellos, la mejor actuación sería adoptar la cautela historiográfica necesaria para evitar cualquier tipo de mecanicismo entre los datos ofrecidos por las fuentes y el conjunto de las obras de tema mitológico que estuvieron en distintos

de nuestros tiempos, y de mano de Ioan Baptista Bergamasco, y Romulo Italianos, donde se vee la historia de Perseo con muchas Tarjas a lo Romano, de admirable pintura sobre Estuco”; SIMÓN DIAZ, 1964, p. 118.

⁹⁶³ APM, 924, 161-170.

⁹⁶⁴ No se trata de algo novedoso a la vista de lo que hemos comprobado en el caso de Mal Lara; cf. cap. 5.

⁹⁶⁵ QUONDAM 1981, pp. XI-XIII.

⁹⁶⁶ MORÁN-CHECA 1986, pp. 10-31.

momentos entre las posesiones de Felipe II. Siguiendo este criterio el primer dato que nos interesa destacar es la absoluta movilidad de las pinturas del joven príncipe en estos años. Movilidad debida a factores diferentes y complementarios: los numerosos viajes de Felipe en estas fechas y en las inmediatamente anteriores⁹⁶⁷; el hecho de que no existiera un espacio cortesano definido en términos geográficos claros⁹⁶⁸; y, finalmente, el conjunto de fundaciones o promociones arquitectónicas que se desarrollarán de allí a pocos años y que correspondían a un preciso proyecto ideológico de representación visual de la monarquía. En tal sentido, consideramos suficiente recordar que el propio Palacio de El Pardo estaba en una fase profunda de remodelación arquitectónica y decorativa⁹⁶⁹, y lo mismo el Palacio Real de Aranjuez⁹⁷⁰. Aún más compleja tuvo que ser la situación del Alcázar de Madrid⁹⁷¹, donde en fechas posteriores a 1556, año de la abdicación de Carlos V y de la llegada a España de las colecciones de la reina María de Hungría, y hasta 1561, fecha en la que se proclama la condición de capital de Madrid, tuvo que vivirse una remodelación impresionante de la disposición de las obras de arte allí expuestas. Finalidad última de todas estas actuaciones era la definición de un conjunto de espacios cortesanos residenciales en que todas y cada una de las obras de arte expuestas tenía que ocupar un lugar capaz de interrelacionar su propio contenido formal y semántico con la función representativa del sitio⁹⁷². A estos hechos y a sus respectivas cronologías se sobrepuso la decisión de Felipe II de levantar el monasterio de San Lorenzo de El Escorial, al que iban destinadas un conjunto significativo de las obras de arte almacenadas hasta la fecha en muchos de los palacios y residencias que hemos enumerado. Parece plausible que, en un contexto en el que -por iniciativa del propio Felipe- se iba a cambiar de una forma definitiva y radical una de las

⁹⁶⁷ KAMEN 1997, pp. 19-49; SÁNCHEZ MOLERO 2004, pp. 14-33.

⁹⁶⁸ SEGURA 1994, pp. 13-120.

⁹⁶⁹ MORÁN-CHECA 1986, pp. 76-80; TOVAR MARTÍN 1995, pp. 68-76; GARCÍA FRÍAS 2005, pp. 41-59.

⁹⁷⁰ MARTÍN GÓNZALEZ 1970, pp. 5-41; ORTEGA-ALONSO 2004, pp. 2-13; SANCHO 2004, pp. 14-25.

⁹⁷¹ Sobre este tema BARBEITO 1992; CHECA 1994, pp. 142-147; más reciente la aportación de BASSEGODA Y HUGAS 2004, pp. 65-67; exclusivamente enfocada hacia identificación de la estructura de la fachada norte del Alcázar.

⁹⁷² CHECA 1994, pp. 142-149.

características peculiares de la corte de su padre, imponiendo una itinerancia, ya no política si no estacional⁹⁷³, la presencia de los cuadros en un determinado espacio tuviera un igual grado de movilidad, desplazándose de un lugar a otro, según se desarrollaran los procesos decorativos de los diferentes palacios y, en éstos, de los distintos aposentos. Razón que explicaría presencias, ausencias, y confusiones en los inventarios. En este sentido es importante señalar cómo la precisión de los documentos conocidos va aumentando con el paso de los años, hasta llegar al inventario de 1600 redactado a la muerte del rey, encontrando de esta manera una evidente correspondencia con la estabilización geográfica de la corte.

En este marco general resulta sugerente empezar a concretar algunas hipótesis relacionadas con las posibles características ideológicas del camarín de Felipe II y de las obras que fueron componiendo aquel conjunto de pinturas que acompañaban su presencia. Una circunstancia confirmada, también, por la sistemática repetición de algunos de los temas iconográficos representados en las *Poesías* de Tiziano. Por ejemplo, como vimos por el inventario de 1553, el joven príncipe tenía en su *cámara* “Uno de los amores de Júpiter cuando en lluvia de oro vino a Dánae”, título ambiguo que podría aludir tanto al ya citado cuadro de Tiziano como al de Correggio al que nos hemos referido anteriormente. Hecho que no debe de considerarse como algo extraño e incoherente, sino todo lo contrario; dicha presencia por duplicado representaría la manifestación más evidente del interés del joven monarca hacia la pintura mitológica y las variables formales e iconográficas introducidas por sus respectivos autores. Una confirmación indirecta que este sistema de relación con las pinturas mitológicas estaba vinculado propio a la movilidad del príncipe Felipe, la encontramos en su encargo a Gaspar Becerra de la decoración del techo del llamado *torreón de la camarera* en el palacio de El Pardo en fechas próximas a las intervenciones en el Alcázar recordadas por Mal Lara. La obra de pintor andaluz, que retoma el conjunto de episodios vinculados a la figura de Perseo, y entre ellos propio el episodio de Dánae, no se limita simplemente a la decoración al fresco sino que hay que entenderla como parte integrante de un programa de sistematización visual e iconográfica de este espacio

⁹⁷³ Sobre la itinerancia de la corte de Felipe II, véase PÉREZ SAMPER 1999, pp. 115-142.

palaciego. Un proceso que incluía los frescos del techo, los estucos y los frescos de las paredes de ventana que recientemente han sido descubiertos⁹⁷⁴. La presencia del *apósito de la Camarera* no pasó desapercibida a lo largo de los siglos, aunque su importancia siempre fue algo marginal respecto a las grandes pinturas en lienzo que decoraban el palacio de El Pardo o respecto a las celebres galerías de retratos. No obstante, el hecho de que el propio Argote de Molina la incluya en su descripción, aunque casi al final de la misma, resulta ser un indicio de importancia relevante⁹⁷⁵ y confirma la absoluta pericia del escritor español, como por lo que se refiere al conocimiento de los diferentes espacios palaciegos, tanto por lo que se refiere a su capacidad para entender de pintura, como demuestra la alusión biográfica a los orígenes andaluces de Becerra. Además nos llama la atención sobre la ausencia en este espacio de pinturas sobre lienzo, que hubieran llamado la atención de Argote por su calidad. Esta última consideración no excluye la posibilidad de que en un primer momento, anterior evidentemente a las decoraciones de Becerra, es decir entre 1551 y 1560, algunas de las pinturas mitológicas citadas en los inventarios hubieran ocupado las paredes de este aposento palaciego, que por su estructura arquitectónica reunía las características propias del camarín, al ser un espacio relativamente pequeño. Además, el encargo de la decoración a Becerra coincide con la estabilización de la corte en el Alcázar de Madrid, otro indicio que hace pensar en la posibilidad de que Felipe II, consciente de la importancia de las pinturas mitológicas de su colección, las quisiera disfrutar en su palacio principal, aunque dejara una importante obra de tema similar en su “casino de caza”. De esta forma, las pinturas de Tiziano, y más en general las de asunto mitológico, se muestran como un importante instrumento para comprender los procesos de evolución del coleccionismo de Felipe II. Es en este momento en el que se decide el establecimiento de la corte en Madrid y la fundación del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, por lo que se procede a una necesaria sistematización de la distribución de las obras de arte según un esquema

⁹⁷⁴ GARCÍA FRÍAS 2005, pp. 67-88; RODRÍGUEZ-ARANA 2005, pp. 54-63.

⁹⁷⁵ “De aquí se va a los aposentos de los Reyes. Y a estos sigue el aposento de la camarera, que está pintado al fresco, de mano de Becerra, natural de Baeça, cuyo pincel yguale a los mejores de nuestros tiempos, y de mano de Ioan Baptista Bergamasco, y Romulo Italianos, donde se vee la historia de Perseo con muchas Tarjas a lo Romano, de admirable pintura sobre Estuco”; cf. SIMÓN DIAZ, 1964, p. 118.

absolutamente riguroso en el que al palacio madrileño se reserva la representación político-alegórica de la monarquía mientras que el monasterio se convierte en el lugar de culto de la divinidad y a la vez de la dinastía⁹⁷⁶. En este sistema general, a los palacios estacionales se destinan obras coherentes con su función o vinculadas a conceptos concretos, como la galería de retratos de El Pardo, que sirvió para sistematizar una galería de pinturas cortesano-familiares. Un contexto semántico significativamente diferente de la más compleja celebración de la dinastía para realizar la cual se recurrió a la creación de un espacio simbólico específico como el Monasterio de El Escorial y su Panteón.

⁹⁷⁶ MULCHAY 1994, pp. 1-13

Capítulo 7

La representación por imágenes de la *Pietas* carolina en la pintura devocional de Tiziano

7.1 LOS RASGOS SOCIALES DE UNA DEVOCIÓN INDIVIDUAL: DE CARLOS V A FELIPE II

La compleja consonancia entre los requerimientos de los monarcas de la Casa de Austria y las pinturas de tema devocional que Tiziano Vecellio realizó para ellos a lo largo de casi medio siglo se configura como un segmento determinante de la investigación alrededor de la recepción de la obra de éste pintor tanto en términos exclusivamente artísticos como en lo que se refiere a las prácticas devocionales propias de la España del siglo XVI⁹⁷⁷.

⁹⁷⁷ En este marco general nos parecen particularmente valiosas las observaciones de Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla sobre las manifestaciones de la religiosidad popular en la España filipina y su vinculación con las diferentes declinaciones artísticas de la época; cf. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA 1999, pp. 161-179. Muy significativa la matización de este autor sobre los mecanismos de afirmación de la “mística del

La primera cuestión que se nos viene planteando corresponde a la definición del grado de interrelación existente entre la forma de entender una pintura y sus contenidos por parte de la persona que podemos identificar como su receptor principal y, en segundo lugar, de comprender las razones que llevaron a un artista a caracterizar la pintura a través de imágenes cuya selección correspondía a unas formas precisas de representar el sentimiento religioso y de manifestar la devoción⁹⁷⁸. Estamos hablando de imágenes capaces de convertirse en modelos de referencia para la ostentación de una religiosidad marcadamente individual⁹⁷⁹, cuyas repercusiones tuvieron, sin embargo, características

recogimiento”, entendida como el intento de “llegar a Dios por el desasimiento total: intimismo a Dios, quietud en Dios, amor a Dios. *Soli Deo.*”, (p. 165).

⁹⁷⁸ Particularmente llamativas han sido las investigaciones que, en las últimas décadas, han planeado enfocar desde múltiples puntos de vista la relación entre las obras de arte, los artistas y las diferentes manifestaciones de la religiosidad; cf. BELTING 1981; BELTING 1990; FREEDBERG 1993, pp. 48-69, 421-469; SHEARMAN 1995, pp. 59-106.

⁹⁷⁹ En relación a las manifestaciones individuales de la religiosidad en la España del siglo XVI, resulta ejemplar el modelo de vivencias expresadas por medio de las coordenadas del humanismo de fray Luis de León, y entendido, esto es, como un momento de experiencia personal y cristológica; sobre esta cuestión véase ANDRÉS MARTÍN 1996, pp. 221-239. Una planteamiento, este último, que desemboca en la necesidad de hacerse “uno con Cristo, esto es, tener a Cristo en sí, transformándose en él, y pues Cristo es Jesús [...], aquesta santa concordia el alma. Porque hasta tenerla no conviene que se tenga por sano, esto es por Jesús”; de esta manera se determina una simbiosis entre la condición del fiel y su progreso devocional hacia la adquisición de la imitación de la pasión de Cristo que necesariamente tiene que desembocar en una espiritualidad coherente entre los comportamientos religiosos individuales y su proyección social, para no quedarse en un simple simulacro: “No basta el ayuno, el silencio, la asistencia a coro, los pies desnudos, comida y vestido paupérrimo si entre esto bullen las pasiones si vive el hombre viejo, y enciende sus fuegos, si se atufa en el alma el ira, si se hincha la vanagloria, si se ufana el propio contento de sí, si se arde de la mala codicia; finalmente si se hay respeto de odios, de invidias, de pundonores, de emulación y de ambición”; cf. LÉON 1951, pp. 753 y 754-755. Una perspectiva donde, sin embargo, el desarrollo de los oficios divinos no viene abandonado en ningún momento, como demuestra la propia escritura de una obra extrema como *Los nombres de Cristo*, donde se resalta lo mucho que “está vigorosamente influida por el ritual católico: a lo largo de sus páginas se entreverán oraciones personales y comunitarias, salmos e himnos, fórmulas lénicas y litúrgicas, fragmentos del Oficio Divino”; cf. SÁNCHEZ ZAMARREÑO 1996, pp. 515-525, cita en p. 519. Aunque de una manera indirecta, la influencia de fray Luis de León en la formación de los cánones de la recepción del arte figurativa queda refrendada por su inclusión, pese a sus muchos desajustes biográficos, entre los *Retratos de hombres ilustres* de Francisco Pacheco; cf. REYES CANO 1996, pp. 195-206. En este marco queremos destacar que la propia construcción literaria del agustino está profundamente vinculada a una idea de materialización ecfrástica de las imágenes narrativas, donde a menudo a la descripción de los objetos o de los fenómenos naturales se asocian expresiones superlativas propio para destacar

vinculadas a la devoción pública⁹⁸⁰ y a sus ceremonias⁹⁸¹. A propósito de ello podemos recurrir a la diferencia entre de *imagen sacra* e *imagen de lo*

su aspecto figurativo y simplificar su recepción visual y, de esta manera, convertir en visible lo invisible. Aquello, que en palabras de fray Luis, está oculto por lo material de su aspecto terrenal: “Esta hermosura del cielo y mundo que vemos, y la otra mayor que entendemos y que nos esconde el mundo invisible”. Un concepto que desemboca en la transformación del sentimiento religioso en un retrato de Cristo, propio a través de los oficios de cada fiel: “Porque la justicia y santidad que derrama en los ánimos de sus fieles, así ella como los demás bienes y santas obras que nacen de ella, y que, naciendo de ella, después la acrecientan, no son sino como una imagen y retrato vivo de Jesucristo, y tan vivo que es llamado Cristo en las letras sagradas, como parece en los lugares adonde nos amonesta San Pablo que nos vistamos de Jesucristo: porque el vivir justa y santamente es imagen de Cristo”; cf. LÉON 1587, respectivamente fol. 24r y 29r. Una postura que, aunque dotada de un desarrollo propio, no podemos prescindir de poner en relación con la única referencia a la palabra *imagen*, que aparece en el *Diálogo* de Juan de Valdés, quien la pone directamente en relación con la representación más profunda de Cristo en el alma de los fieles durante la ceremonia de la eucaristía: “Cuando dice el cristiano estas palabras mire bien que lo que aquí pide es gracia para poder cumplir la voluntad de Dios, que es pan espiritual que sustenta y da vida a nuestras almas. Este pan es la gracia del Espíritu Santo, sin la cual ni un solo momento pueden ser agradables nuestras almas delante de Dios, de que el alma maravillosamente se mantiene. Y cuando, mediante este pan, tuvieren nuestras almas impresa en sí la ymagen de Jesucristo, el cual es verdadero y celestial pan, podrán enteramente y con mucha alegría romper y quebrar en todo sus voluntades y sentirán asimismo, por dulce y sabrosa, cualquier persecución que Dios les enviare. Debe, en fin, el cristiano pedir a Dios en esta petición que nos envíe verdaderos y santos doctores que repartan al pueblo cristiano el pan de la doctrina evangélica, limpio y claro, y no depravado ni sucio, con opiniones y afectos humanos, de lo cual ya veis cuán grandísima es la necesidad que hay”; cf. ALCALÁ GALVE 1997, p. III.

⁹⁸⁰ Para entender la dialéctica entre la función de la pintura como instrumento de devoción privada y sus manifestaciones públicas en la primera mitad del siglo XVI, podemos hacer referencia a algunas de las tesis defendidas por Erasmo de Rotterdam en el *Enquiridón*. En tal sentido es especialmente interesante la perspectiva de una imitación de la pasión de Cristo en la práctica cotidiana de la devoción del buen cristiano y la función que en ella tienen que desarrollar las imágenes, que, según Erasmo, por su condición de objetos visibles pueden servir de ayuda en el camino de la devoción, pese al riesgo de confundirlas, por su aspecto exterior, con el propio objeto y fin último de aquellas mismas prácticas devocionales; cf. ERASMO 1503, pp. 141-150. Un conjunto de conceptos de los que participaban, en lo básico de sus líneas ideológica esenciales, Carlos V, Felipe II y el propio Tiziano, y que posteriormente llegaron hasta a influir en la elaboración de los decretos del Concilio de Trento especialmente en lo que se refiere a las imágenes. Lo demuestra el comienzo del enunciado de la delibera del 4 diciembre 1563, relativa propio a las imágenes y donde se diferencia claramente entre la esencia de la divinidad y la naturaleza y función de sus imágenes en los templos: “Además de esto, declara que se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad, o virtud alguna por la que merezcan el culto, o que se les deba

pedir alguna cosa, o que se haya de poner la confianza en las imágenes, como hacían en otros tiempos los gentiles, que colocaban su esperanza en los ídolos; sino porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas; de suerte, que adoremos a Cristo por medio de las imágenes que besamos, y en cuya presencia nos descubrimos y arrodillamos; y veneremos a los santos, cuya semejanza tienen: todo lo cual es lo que se halla establecido en los decretos de los concilios, y en especial en los del segundo Niceno contra los impugnadores de las imágenes”; cf. BEC, CONCILIO. Un concepto tan claro que en su *Historia del Concilio Tridentino*, Paolo Sarpi lo expresa de forma sintética y eficaz: “Quanto alle immagini, che quelle di Cristo, della Vergine, e de’santi si debbono tenere ne’templi e rendergli il debito onore, non perché in loro sia divinità o virtù alcuna, ma perché l’onore redonda nella cosa rappresentata, sí che per mezo delle immagini sia adornato Cristo e li Santi”; SARPI 1974, pp. 1242-1243. En lo que se refiere a la recepción del Concilio por parte de Felipe II véase FERNÁNDEZ TERRICABRAS 2000, pp. 97-122.

⁹⁸¹ Lo demostraría la similitud de los conceptos que justifican la práctica de las ceremonias religiosas y la devoción de las imágenes frente, por ejemplo, a las críticas de personajes del entorno imperial de la envergadura de Alfonso de Valdés, quien no duda en poner en tela de juicio la función de las reliquias, de las ceremonias religiosas, y, sobre todo, aquellas prácticas ceremoniales derivada de las supersticiones paganas de origen romano: “Cómo no? Antes digo que son necesarios. Pero no querría que se hiciese por vana gloria; no querría que por honrar una iglesia de piedra dejemos de honrar la Iglesia de Dios, que es nuestra ánima; no querría que por componer un altar dejásemos de socorrer un pobre, y que por componer retablos o imágenes muertas dejemos desnudos los pobres, que son imágenes vivas de Jesucristo. No querría que hiciésemos tanto fundamento donde no lo deberíamos de hacer; no querría que diésemos a entender que se sirve Nuestro Señor Dios y se huelga en poseer lo que cualquier sabio se precia de menospreciar. Decime: ¿por qué menospreció Jesucristo todas las riquezas y bienes mundanos. Tenéis muy gran razón de maravillaros, porque a la verdad es muy gran lástima de ver las falsas opiniones en que está puesto el vulgo, y cuán lejos estamos todos de ser cristianos, y cuán contrarias son nuestras obras a la doctrina de Jesucristo, y cuán cargados estamos de supersticiones; y a mi ver todo procede de una pestilencial avaricia y de una pestífera ambición que reina ahora entre cristianos mucho más que en ningún tiempo reinó. ¿Para qué pensáis vos que da el otro a entender que una imagen de madera va a sacar cautivos y que, cuando vuelve, vuelve toda sudando, sino para atraer el simple vulgo a que ofrezcan a aquella imagen cosas de que él después se puede aprovechar? Y no tiene temor de Dios de engañar así la gente. ¡Como si Nuestra Señora, para sacar un cautivo, hubiese menester llevar consigo una imagen de madera! Y siendo una cosa ridícula, créelo el vulgo por la autoridad de los que lo dicen. Y de esta manera os dan otros a entender que si hacéis decir tantas misas, con tantas candelas, a la segunda angustia hallaréis lo que perdiereis o perdisteis. ¡Pecador de mí! ¿No sabéis que en aquella superstición no puede dejar de intervenir obra del diablo? Pues interviniendo, ¿no valdría más que perdiereis cuanto tenéis en el mundo, antes que permitir que en cosa tan santa se entremeta cosa tan pernicioso? En esta misma cuenta entran las nóminas que traéis al cuello para no morir en fuego ni en agua, ni a manos de enemigos, y encantos, o ensalmos que llama el vulgo, hechos a hombres y a bestias. No sé dónde nos ha venido tanta ceguedad en la cristiandad que casi hemos caído en una manera de gentilidad. El que quiere honrar un santo, debería trabajar de seguir sus santas virtudes, y ahora, en lugar de esto, corremos toros en su día, allende de otras liviandades que se hacen, y decimos que tenemos por devoción de matar cuatro toros el

sagrado planteada por Enrico Castelli⁹⁸² y que, en nuestro caso específico, se convierte en medir, con una aproximación razonable, la amplitud de

día de San Bartolomé, y si no se los matamos, hemos miedo que nos apedrearán las viñas. ¿Qué mayor gentilidad queréis que esta? ¿Qué se me da más tener por devoción matar cuatro toros el día de San Bartolomé que de sacrificar cuatro toros a San Bartolomé? No me parece mal que el vulgo se recree con correr toros, pero pareceme que es pernicioso que en ello piense hacer servicio a Dios o a sus santos, porque, a la verdad, de matar toros a sacrificar toros yo no sé que haya diferencia. ¿Queréis ver otra semejante gentilidad, no menos clara que esta? Mirad cómo hemos repartido entre nuestros santos los oficios que tenían los dioses de los gentiles. En lugar de dios Marte, han sucedido Santiago y San Jorge; en lugar de Neptuno, San Telmo; en lugar de Baco, San Martín; en lugar de Eolo, Santa Bárbara; en lugar de Venus, la Madalena. El cargo de Esculapio hemos repartido entre muchos: San Cosme y San Damián tienen cargo de las enfermedades comunes; San Roque y San Sebastián, de la pestilencia; Santa Lucía, de los ojos; Santa Apolonia, de los dientes; Santa Águeda, de las tetas; y por otra parte, San Antonio y San Eloy, de las bestias; San Simón y Judas, de los falsos testimonios; San Blas, de los que estornudan. No sé yo de qué sirven estas invenciones y este repartir de oficios, sino para que del todo parezcamos gentiles y quitemos a Jesucristo el amor que en él solo deberíamos tener, vezándonos a pedir a otros lo que a la verdad él solo nos puede dar. Y de aquí viene que piensan otros porque rezan un montón de salmos o manadas de rosarios, otros porque traen un hábito de la Merced, otros porque no comen carne los miércoles, otros porque se visten de azul o naranjado, que ya no les falta nada para ser muy buenos cristianos, teniendo por otra parte su envidia y su rencor y su avaricia y su ambición y otros vicios semejantes tan enteros, como si nunca oyesen decir qué cosa es ser cristiano. Este contexto ha sido tratado en términos generales por SCAVIZZI 1981; mientras para el contexto español MARTÍNEZ-BURGOS 1989, pp. 81-92. Aportaciones que no pueden prescindir de ser cotejadas con las referencias a PALEOTTI 1582, en cuanto el arzobispo de Bolonia fue el principal interprete de las deliberaciones del Concilio de Trento en lo relacionado con la función de las imágenes por medio de su *Discorso intorno alle immagini sacre et profane*. El volumen que se imprimió en Bolonia en 1582, es esencial para la comprensión de los procesos de construcción de un lenguaje de las imágenes posterior al Concilio de Trento, y de su proyección posterior. Lo confirma, en el marco español, el caso del *Arte de la Pintura* de Pacheco, quien entendió perfectamente que los destinatarios del *Discurso* eran los artistas y sus deficiencias iconográficas. De todos modos, CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA 1999, p. 166, enfoca perfectamente la dialéctica interna entre los propósitos de Trento, entendido como ocasión para un retorno a la religión del espíritu y su aplicación contrarreformista por medio de una sencillez lingüística, que, a menudo llevó a la exaltación de lo efímero y superficial, en síntesis y en palabras de éste autor, el resultado final fue que “Los sentidos vencieron a la razón”. Una circunstancia que se encuentra perfectamente refrendada, propio en enfocar el descarte existente entre los modelos de la pintura “alta”, como en el caso de Tiziano, y los registros formales e ideológicos de aquellas obras destinadas al consumo más general. Sobre Gabriele PALEOTTI véase PRODI, Roma 1959-1967; mientras que para las imágenes en la Contrarreforma FIRPO 1993, part. pp. 1-89.

⁹⁸² Castelli expresa este concepto de forma clara: “Diferenciar una *imagen sacra* de una *imagen de lo sagrado* es posible, y, en un cierto sentido necesario; no obstante no siempre se ha hecho en la historia del sacro, y el problema no se ha todavía planteado en la historia del arte; es

un modelo de representación social propio de una retórica de la devoción individual proyectada hacia la persuasión ceremonial colectiva⁹⁸³. En tal sentido el caso de mayor trascendencia lo plantea el propio Carlos V a través de su público retiro a vida privada en Yuste⁹⁸⁴. Un modelo que empezaron a imitar miembros destacados de la corte de Felipe II sólo un cuarto de siglo después de la muerte del emperador, convirtiéndose, de hecho, en un tópico de enorme eficacia y representatividad⁹⁸⁵. Aludimos, por ejemplo, al caso del gobernador del Estado de Milán⁹⁸⁶, el marqués de Ayamonte, quien, en septiembre de 1575, invitaba al embajador en Venecia a que pusiera todo su empeño en buscar pinturas de Tiziano, explicándole que quería retirarse a la vida privada —en un *rincón*— rodeado de aquellas obras de arte según el modelo propuesto por el

ajeno a una historia del arte que no sea la historia de una experiencia religiosa”; CASTELLI 1966, p. 22.

⁹⁸³ En el clima cultural de la segunda mitad del siglo XVI es interesante relacionar las teorías y las estrategias narrativas de poesía y pintura a través de los enunciados de un poeta y pintor, Giovan María Verdizzotti, quien propio por ser *familiar* de Tiziano brinda la oportunidad de comprobar la textura de las opiniones del círculo intelectual más cercano al artista; VERDIZZOTTI 1588, IV, pp. 7-12. Discurso parecido puede aplicarse a los enunciados de Cristóbal de Villalón en relación con la función estratégica de la retórica literaria como instrumento para convertir en apetecible la exposición y desarrollo de argumentos áridos en sus cuestiones principales. Lo demuestra, por ejemplo, en un conocido pasaje de *El Crotalón*: “Y porque tengo entendido el común gusto de los hombres, que les aplaze más leer cosas del donaire: coplas, chançonetas y sonetos de placer, antes que oír cosas graves, principalmente si son hechas en reprehensión, porque a ninguno aplaze que en sus flaquezas le digan la verdad, por tanto, procuré darles manera de doctrinal abscondida y solapada debajo de *façisias*, fábulas, novelas y donaires, en los cuales, tomando sabor para leer, vengan a aprovecharse de aquello que quiere mi intención. Este estilo y orden tuvieron en sus obras muchos sabios antiguos endereçados en este mesmo fin. Como Ysopo y Catón, Aulo Gelio, Juan Bocacio, Juan Poggio florentín; y otros muchos que sería largo contar, hasta Aristóteles, Plutarco, Platón. Y Cristo enseñó con parábolas y exemplos al pueblo y a sus discípulos la doctrina celestial.”; cf. VILLALÓN 1945, p. 19; sobre la literatura didáctico-retórica en la España del siglo XVI véase GALLEGO BARNÉS 1993, PP. 103-116.

⁹⁸⁴ Sobre el retiro a vida privada del César y sobre el *mito* de Yuste véase CHECA 2007, pp. 7-11.

⁹⁸⁵ Recuperado también en términos literarios por ejemplo en la célebre canción de Fray Luis de León: “Qué descansada vida/ la del que huye el mundanal ruido/ y sigue la escondida/ senda por donde han ido los pocos sabios que en el mundo han sido!//”; cf. LÉON 1855, p. 4.

⁹⁸⁶ En relación a la política religiosa en la Lombardía española del siglo XVI y particularmente para un análisis de las tensiones entre los diferentes poderes véase RURALE 1999, pp. 243-262; mientras que para el contexto de la aristocracia y del patriciado milanés véase MOZZARELLI 1999, pp. 127-138.

César⁹⁸⁷. Por no hablar de la manera en que el propio Felipe II *reutilizó* en sus propias habitaciones del monasterio de El Escorial las pinturas que fueron de su padre ⁹⁸⁸, demostrando, por lo menos en algunos aspectos concretos, una forma similar de entender la relación entre la *Pietas* individual de su padre y a la función de las imágenes en el contexto escurialense⁹⁸⁹. Una circunstancia que llegó a convertir aquellas pinturas en ejemplares y sus autores en el prototipo de los *artistas valientes*⁹⁹⁰, una definición cuyo uso no debemos de relegar exclusivamente al padre Sigüenza como demuestra el testimonio de Rodrigo de Ávalos, que la utiliza -ya por el año 1579- exactamente en el mismo sentido⁹⁹¹, demostrando la profundidad de las reflexiones sobre la función de los artistas y sus características en exponentes periféricos de la corte filipina.

⁹⁸⁷ MANCINI 1998, nº 303, p. 423.

⁹⁸⁸ MULCAHY 1998, pp. 163-165; GONZÁLEZ GARCÍA 1998, pp. 185-201.

⁹⁸⁹ Se trata de enfocar correctamente la participación de aquellas obras pictóricas en los mecanismos de devoción individual directa, como la oración mental, propios de la experimentación religiosa de la primera mitad del siglo XVI, y su posterior normalización por medio de las estrategias de identificación e/o comprobación de la ortodoxia avocada por el Concilio de Trento a instrumentos como los *índices* o a la aplicación de las deliberaciones conciliares. En este sentido, las imágenes pintadas adquieren un papel determinante de guías hacia el correcto desarrollo de los procesos mentales de la devoción, de instrumentos para, en ocasiones, reconducirlos a las sendas originales, según lo predicado por parte de los jesuitas que eran fautores de una meditación fundada en la disciplina de la imaginación a la que propio las imágenes podían contribuir en modo determinante, aunque, así, se determinaba un alejamiento cada vez más marcado de los modelos erasmistas; MODICA 1998, pp. 303-319.

⁹⁹⁰ CHECA 1992, pp. 424-435.

⁹⁹¹ En una carta de Rodrigo de Ávalos a Cristóbal de Salazar, del 15 septiembre de 1579, este personaje, llega hasta a utilizar una formula impersonal: “y conforme al lenguaje de que ellos usan valiente”; circunstancia que confirmaría, todavía más, la trascendencia de dicha definición; cf. MANCINI 1998, nº 14, p. 444.

7.2 UNA RELIGIOSIDAD COMPARTIDA: VALDÉS Y CARAVIA

En este marco de reconstrucción de los lazos ideológicos comunes entre la corte carolina y el mundo veneciano resulta muy significativa la correspondencia directa entre la multitud de personajes que forman, en distinta medida el entorno del mundo de Tiziano y sus vinculaciones con los máximos representantes imperiales en Venecia. En este sentido, es interesante comprobar el protagonismo de un personaje del calibre de Diego Hurtado de Mendoza, que nos permitirá relacionar directamente a los primeros con los segundos. En particular nos interesa destacar que al embajador e intelectual español reserva la dedicatoria de una obra que recientemente se ha puesto en relación con las posturas religiosas más cercanas a las ideas y a las imágenes de Tiziano. Estamos hablando de *Il sogno dil Caravia*, una obrita secundaria dentro del panorama literario veneciano de los años cuarenta del siglo XVI pero en la que, sin embargo, nos encontramos con el reflejo vivo y fiel del debate religioso de aquel momento⁹⁹². Lo que nos interesa fundamentalmente es un pasaje de la dedicatoria, donde, entre las flores retóricas típicas de este género, aparece una alusión directa al concepto de doctrina⁹⁹³. Caravia no dudó en situar al principio de su dedicatoria, de sus intereses y sobre todo de las posibles causas de insatisfacción del Mendoza⁹⁹⁴, el término

⁹⁹² Caravia, de profesión joyero, era un simple aficionado a la poesía y en su obra quiso defender la conjunción entre la fe y las obras para lograr la salvación por medio de unas interesantes argumentaciones que llamaban en causa otros gremios, como los barberos, los sastres o los herreros y sus posturas sobre predestinación y libre arbitrio o lamentando la división entre los papistas y los luteranos en el seno del cristianismo, en síntesis una postura aún conciliadora en tiempos en los que ya se iba hacia la regulación rigurosa de las divisiones y de las ortodoxias. Sobre Alessandro Caravia, véase: ZORZI 1976, pp. 669-73; GENTILI 1991, pp. 139-140.

⁹⁹³ Ejemplar en tal sentido la afirmación de Caravia: “Supplico adunque humilmente la benignità di quella, si degni di leggerla; e se leggendola non vi attrova quella dottrina, quella elegancia, quelli vesi limati, como merita un tanto elevato ingegno, quel in Vostra Signoria si ritrova quella, come discretissima, accetti il debole, e di lei non degno dono; e perdoni alla sua bassezza, e rozezza, riguardando alla buona, e sincera volontà dil donatore, il quale con l'opera insieme di se medesimo à Vostra Signoria fa dono”; CARAVIA 1541, fol. 1r.

⁹⁹⁴ Sobre el papel en el marco veneciano de Diego Hurtado de Mendoza donde fue no solo el embajador imperial, sino que uno de los protagonistas de la vida religiosa, política y cultural

doctrina, consciente, evidentemente, de que su poema podía generar problemas justamente en lo relativo a la doctrina e a la ideología religiosa que planteaba. De hecho, involucrar al embajador imperial en la edición del pequeño poema de Caravia suponía una importante protección para el autor en lo que representaba una clara toma de posición a favor de las posturas filo-imperiales. Posturas a las que se habían adherido en estas mismas fechas Tiziano y el propio Aretino, cuya intervención en la sombra a favor de la edición del poema de Caravia se confirma por una gran cantidad de indicios, principalmente por la elección del editor, Giovanni Antonio Niccolini da Sabbio⁹⁹⁵. Lo que más nos interesa es la circunstancia de que algunos de los pasajes del *Sogno di Caravia* y hasta su misma estructura narrativa muestran una vinculación ideológica con los *Diálogos* de Alfonso de Valdés⁹⁹⁶. Se trata de un paralelismo entre obras literarias, interesante a la hora de comprender las posturas políticas y religiosas de un grupo de personajes que rodeaban muy de cerca al emperador en los años del más duro enfrentamiento con el papado y sus correspondientes intérpretes en tierra veneciana. Entre los protagonistas de este paralelo ideológico podemos individualizar al propio Alfonso de Valdés, que se había convertido en el referente más importante de las teorías erasmistas en la corte y en uno de los más fieles valedores del mismo Erasmo de Rotterdam⁹⁹⁷, siendo a la vez uno de los hombres de mayor confianza de Mercurino da Gattinara en la Chancillería imperial, hasta el punto de que se le encomendó la redacción de sus nuevas *Ordenanzas*. En la redacción de sus escritos Alfonso se dejó guiar por su confianza en que el emperador, elegido por Dios, sería capaz de transformar radicalmente el mundo creando un nuevo orden, como se afirma en la conclusión del *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*. De dicha esperanza, no parece haber quedado en el *Diálogo de Mercurio y Carón* más que la parte relativa a la figura del emperador, mientras que se han esfumado las referencias al “mundo nuevo”. La redacción del *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma* surgió a consecuencia del “Saco de

veneciana desde 1541; véanse FALOMIR 1997, pp. 15-27; MOYA 1997, pp. 27-29; MANCINI 1998, pp. 28-34; HOBSON 1999, pp. 70-91; BASSEGODA Y HUGAS 2000-2001, pp. 205-215.

⁹⁹⁵ GENTILI 1993, p. 157.

⁹⁹⁶ VALDÉS 1530.

⁹⁹⁷ Lo afirma el propio Erasmo da Rotterdam en dos cartas dirigidas a Juan de Valdés en marzo de 1528 y en enero de 1530; cf. ALCALÁ GALVE 1997, pp. 1013-1016.

Roma”⁹⁹⁸ por parte de las tropas imperiales y de las críticas directas al emperador como responsable de dicho acontecimiento⁹⁹⁹. Entre las intenciones de la obra destaca la de demostrar “cómo el emperador ninguna culpa de ello tiene”¹⁰⁰⁰. A tal fin, Alfonso convierte el dramático episodio en un momento de ineluctable purificación de las degeneradas costumbres de la corte pontificia, en cuya condición de cabeza de la Iglesia, Valdés, no había dejado de creer, razón por la que la censura duramente. Dentro de este discurso destaca el duro intercambio de opiniones sobre la función de la decoración en las iglesias y su correspondiente uso litúrgico. Valdés, toma una postura muy clara, que, en la senda de la herencia erasmista, propone una dialéctica positiva entre la realidad del espíritu y las manifestaciones exteriores de la devoción¹⁰⁰¹, que, en su conjunto, no duda en considerar parte de una herencia negativa de la tradición clásica y de, en sus propias palabras, las supersticiones de los *gentiles*¹⁰⁰². Es en este marco donde presenta a los pobres como “imagen viva de Jesús” en contraposición a las imágenes muertas de los retablos¹⁰⁰³, aunque llega a matizar la función positiva que podían tener aquellas imágenes para el vulgo, siempre y cuando la Iglesia las utilizara de una forma adecuada¹⁰⁰⁴.

Un reflejo de algunas de las instancias planteadas por Valdés lo volvemos a encontrar, como anunciamos anteriormente, en el *Sogno di Caravia*. Sobre todo en relación a episodios concretos y muy significativos, ejemplificados en la condena, sin paliativos, de las costumbres que llevaron al “Saco de Roma”, donde se señala a los propios miembros de la Iglesia como la causa primera y generadora de tal

⁹⁹⁸ El contexto del “Saco de Roma” interpretado bajo el enfoque vadesiano en VIAN HERRERO 1997, pp. 183-212

⁹⁹⁹ Un acercamiento a la postura de Valdés sobre la relación entre el papado y el poder temporal del César en ABAD 1987, pp. 445-453 y aquí ya hemos expuesto una amplia bibliografía sobre el papel de Valdés en el contexto de la corte de Carlos V; cf. capítulo segundo.

¹⁰⁰⁰ VALDÉS 1530.

¹⁰⁰¹ VALDÉS 1530, pp. 176-182.

¹⁰⁰² VALDÉS 1530, pp. 215-218.

¹⁰⁰³ Valdés se exprese de esta manera: “no querría que por honrar una iglesia de piedra dejemos de honrar la Iglesia de Dios, que es nuestra ánima; no querría que por componer un altar dejásemos de socorrer un pobre, y que por componer retablos o imágenes muertas dejemos desnudos los pobres, que son imágenes vivas de Jesucristo”; VALDÉS 1530, p. 181.

¹⁰⁰⁴ VALDÉS 1530, pp. 209-210.

acontecimiento¹⁰⁰⁵. Por otro lado, el éxito del *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma* motivó muchas críticas a su autor, que llegó a ser juzgado por el arzobispo de Santiago, acusado de haber redactado un libelo infamante hacia el Papa. Sin embargo, la sentencia favorable no sólo confirma la idea de que a Valdés le apoyaba la justicia divina sino que facilitó la difusión de posturas similares que, como en el caso de Caravia, se plasmaron a lo largo de las décadas siguientes. La muerte del canciller Gattinara redujo su margen de acción y se vio progresivamente apartado, contribuyendo todo esto a incrementar su desilusión, hasta que en el momento de redactar el *Diálogo de Mercurio y Carón* nos encontramos a un Alfonso de Valdés distinto, que escribe con la intención declarada de “manifestar la justicia del emperador y la iniquidad de aquellos que lo desafiaron” haciendo referencia a las declaraciones de guerra de Francisco I y Enrique VIII de 1528. Se trata de un texto muy diferente del anterior, más consciente de su valor literario, empezando por la elección de los personajes, sacados de la literatura mitológica clásica. El *Diálogo de Mercurio y Carón* presenta una notable cantidad de referencias intertextuales a otras obras literarias y un sutil juego alegórico en la definición del carácter de algunas de las almas, detrás de las cuales se esconden personajes reales. En los momentos clave del texto se evidencia la progresiva desilusión de una paz universal, dejando espacio libre a la exaltación de la única referencia posible para un erasmista desencantado por los hechos de la historia: el elogio de las virtudes del príncipe, del emperador, de Carlos V. Contenidos estos últimos que, sobre todo, en lo que se refiere al desaliento hacia el poder, se asimilaran al texto de Caravia pero que, al mismo tiempo, se apartan de las posturas del joyero veneciano, especialmente en la identificación de la figura del emperador como término de salvación. Éste, por su parte, apunta mucho más claramente hacia los aspectos místicos e íntimos de la experiencia cristiana, subrayando el valor de temas como la *imitación de la pasión de Cristo* o la *sangre de Cristo* por su fuerza de redención¹⁰⁰⁶.

¹⁰⁰⁵ “Dolor fu grande quello de Prelati/Che troppo en le divizie eran pur’usi/Venere, e Baccho à lor natura grati/In un momento poi restar confusi/Quando che in Roma furno saccheggiati/Presi, e venduti como roche, fussi,/Dolor alcun non m’entra in fantasia/Che posto col mio mal gioco non sia”; CARAVIA 154I, fol. 20v.

¹⁰⁰⁶ De esta guisa se expresa Caravia: “Ama il prossimo tuo, quanto te stesso/En el cori tienni la passion de Christo/Chiedi perdon a lui di tu error spesso/Con l’anima, et con il cor di

Una religiosidad cuyos rasgos esenciales parecen coincidir con las estructuras figurativas de muchos cuadros de Tiziano y con los actos del emperador Carlos V en sus últimos años, confirmando de esta manera la existencia de un humus, de un terreno común, entre el mundo veneciano que ni estaba conforme con las posturas oficiales de la Iglesia de Roma ni compartía los extremos luteranos y el universo de personajes más próximos al emperador. Es en este sentido y, sobre todo, en este complicado contexto ideológico/devocional, dónde tenemos que buscar las razones por las que los cuadros de Tiziano fueron tan importantes como vehículo de representación eficaz de la devoción de Carlos V, convirtiéndose de esta manera en puntos fundamentales de referencia iconográfica para la España de los Austrias.

pianto misto”; CARAVIA 1541, fol 26r. Anteriormente había afirmado que: “Per nostro amor Dio mandò il suo figliuolo/di Cielo in terra à patir l’aspra morte/Sol per camparci da l’eterno duolo/Dunque anime al ben far svegliate accorte/Gli nostri preghi non gli fate à volo/Ma se Christo dil Ciel vi apre le porte/Con la sua morte spargendo il suo sangue/Soccorretevi a lui se’l cor vi langue”; *Ibidem*, fol. 14v.

7.3 LA ANUNCIACIÓN UN CASO EMBLEMÁTICO DE ADECUACIÓN DE LOS MODELOS ICONOGRÁFICOS DE TIZIANO A LA DEVOCIÓN DE CARLOS V.

Mirando el conjunto de cuadros que Tiziano realizó para Carlos V, no deja de ser llamativo que el primer lienzo de tema religioso enviado a la corte imperial resulte ser el único cuadro del que el emperador quiso prescindir en su retiro extremeño. Estamos hablando de la célebre *Anunciación*, realizada para las monjas de Santa María degli Angeli de la isla veneciana de Murano y destinada a la emperatriz o al emperador según las diferentes fuentes¹⁰⁰⁷. La revisión de los inventarios posteriores al fallecimiento del Carlos V revela la inesperada presencia de aquel cuadro entre las pinturas guardadas en la fortaleza de Simancas, depositadas allí a instancia del César justo antes de emprender su viaje a Yuste¹⁰⁰⁸. Una circunstancia que ha pasado relativamente desapercibida pero que, sin embargo, tiene gran interés para constatar el grado de

¹⁰⁰⁷ Escribe Vasari que “il quale poi fece, per la chiesa di Santa Maria degl’Angeli a Murano, una bellissima tavola d’una Nunziata. Ma non volendo quelli che l’avea fatta fare spendervi cinquecento scudi, come ne voleva Tiziano, egli la mandò, per consiglio di messer Piero Aretino, a donare al detto imperatore Carlo Quinto”; VASARI 1568, t. II, p. 811. Por su parte, Ridolfi, amplía articula todavía más el episodio y la descripción ecfrástica de la pintura: “Per le monache degli Angeli di Murano lavorò una gran tavola di Nostra Donna annuntiata dell’Angelo, che di cinti di bianca veste e di molli piume a gli homeri, e dimostrava di essere del Celeste Monarca messaggiero; et in atto humile pareva proferisse dalle labbra il divino saluto. Era parimente il volto della Vergine sparso di purità, e ne’lineamenti dimostrava le perfetioni dell’anima, non contaminata da terreni effetti, ondella meritò esser fatta tabernacolo dell’Altissimo, e molti beati spiriti corteggiano il Verbo Divino, che invisibile, adombrato da vanni dello Spirito Santo scendeva nel ventre di Maria; ma non convenendosi Titiano con quelle suere lea mandò in dodo all’Imperadore, o come altri dicono all’Imperatrice Isabella, riportandone in dono due milla scudi”; RIDOLFI 1648, pp. 171-172. En relación al cuadro véase WETHEY 1969, vol. I, nº 10, p. 71.

¹⁰⁰⁸ “Un lienço grande de mano de Tiçiano de una salutaçion con la dibisa de plus ultra en lo alto questa algo dañado el qual se metio en su caxa de maderá cubierta de un lienço crudo viejo en lo qual se entregaron los dichos Juannjn Fransois”. Archivo General de Simacas CMC., Primera Época, leg. 1.145, p. 151, fol. 20. El recorrido de la pintura en los diferentes aposentos de los Palacios de los Austrias y de los Borbones hasta su desaparición en la capilla real de Palacio de Aranjuez en 1778, ha sido reconstruido por GARCÍA FRÍAS 2004, pp. 74-75.

afinidad entre las imágenes de Tiziano y las manifestaciones de la religiosidad del emperador en los últimos años de su vida. Interés que aumenta al comprobar su presencia en otro inventario redactado un poco antes en Flandes¹⁰⁰⁹. El hecho de que este cuadro estuviera incluido dentro del restringido número de pinturas directamente vinculadas al emperador y sus continuos traslados, lo convierte en la manifestación tangible de hasta qué punto la pintura de Tiziano era expresión de algunos aspectos específicos de la religiosidad imperial. Además, su complejidad iconográfica y sus vinculaciones con determinadas corrientes heterodoxas de la cultura veneciana de la primera mitad del siglo XVI resultan ser un instrumento de enorme utilidad a la hora de acercarse a la comprensión de la relación dialéctica entre el pintor y Carlos V, sobre todo si consideramos la circunstancia especial de que el emperador se desprendiera del cuadro sólo antes de marchar a Yuste, probablemente por tratarse de un asunto iconográfico ajeno y poco coherente con las razones mismas de aquel último viaje. Los datos históricos que poseemos sobre la pintura y sobre su versión grabada por Caraglio, no hacen sino reforzar cuanto acabamos de plantear.

El cuadro, como es sabido, fue rechazado por las monjas del convento de Santa Maria degli Angeli de la isla de Murano, oficialmente por ser demasiado caro y también, probablemente, porque su iconografía no era absolutamente ortodoxa en estos años de posicionamiento religioso¹⁰¹⁰, como confirmaría la evidente intervención normalizadora de Caraglio¹⁰¹¹. Se trata, de todos modos, de una composición mucho más cercana a la *Anunciación* de la iglesia de San Salvador en Venecia, de hacia 1560, que a la anterior versión para la Scuola de San Rocco, de hacia 1525-1530, circunstancia que proporciona una importante referencia a las posibles variaciones entre el grabado y su modelo pintado, en cuanto en este último encontramos citas directa del cuadro de San Salvador. En la base de los escalones que separan la zona donde la Virgen arrodillada espera la llegada de la palabra de Gabriel, se encuentra un letrero en latín

¹⁰⁰⁹ “Vne grande peinture sur toile, ou a bien faicte l’annouciation (*sic*: l’annonciation). Laquelle a estedonnee a sa mageste de par Tissiano, painctre” cf. Archivo Général du Royaume du Belgique, Chambre des Comptes, n^o 97, fol. 32, p. 72.

¹⁰¹⁰ POLIGNANO, 1992, pp. 7-54.

¹⁰¹¹ Sobre la relación entre Caraglio y Tiziano, véase MANCINI 2007, pp. 362-363.

en el que se lee “*Titiani Figurarum ad Caesarem Exempla*”, clara alusión al hecho de que se trata de la versión realizada para el emperador, como confirma la presencia de las dos columnas con la divisa *Plus Ultra* que llevan respectivamente los dos ángeles de mayores dimensiones a la derecha y a la izquierda de la composición¹⁰¹². Se trata de un hábil mecanismo de redefinición iconográfica de la pintura como obra de su autor, cuya finalidad era vincularla directamente con el emperador. Una circunstancia que entra en clara contradicción con la correspondencia del artista, donde se indica que el envío del cuadro a la corte imperial correspondía a un regalo para la emperatriz¹⁰¹³, mientras que, como hemos visto, Vasari lo relaciona -acertadamente- con el emperador. La razón de aquel singular planteamiento de Tiziano quizá resida en la necesidad de disimular los diferentes elementos iconográficos que habían producido el rechazo por parte de las monjas de Santa Maria degli Angeli¹⁰¹⁴.

En relación a la definición del contenido devocional de la pintura, cabe recordar que se trata de una obra prácticamente contemporánea a la primera edición del *Génesis* de Pietro Aretino, mientras que la segunda edición de este libro lo es del viaje de Tiziano a Augsburgo¹⁰¹⁵. El episodio de la *Anunciación* viene tratado de una manera seguramente más llamativa que en otras fuentes similares, hasta el punto de que las palabras del Aretino, quizás tengan un grado de vinculación con el cuadro de Tiziano muy significativo y resulten mucho más eficaces en términos ecfrásticos, si, además, las comparamos¹⁰¹⁶ con la célebre descripción del cuadro recogida en una conocida carta del escritor al

¹⁰¹² Sobre la iconografía del *Plus Ultra*, véase ROSENTHAL 1971, pp. 204-228; para la presencia y función de las columnas en los retratos de los Austrias vinculados a Carlos V, véase MANCINI 2000, pp. 221-34.

¹⁰¹³ En estos términos se expresa Domingo de Gatzelu en una carta a Francisco de los Cobos y, sobre todo llama la atención, la secuencia cronológica entre el envío del cuadro y las manifestaciones públicas del César favorables a que se cumpla con los pagos a Tiziano en lo relativo a sus mercedes sobre las arcas napolitanas; cf. MANCINI 1998, nº 20-22, pp. 146-148.

¹⁰¹⁴ Sobre los problemas en las iconografías de la *Anunciación* en Tiziano, véase: GENTILI 1993, pp. 147-165.

¹⁰¹⁵ ARETINO 1535; ARETINO 1551, sobre las ediciones de los textos devocionales de Pietro Aretino, véase JACOBSON SCHUTTE 1983, pp. 52-53 y 85; mientras que por las vinculaciones con el mundo erasmista véase CARINS 1985; sobre las ediciones traducidas al castellano véase CALVO RIGUAL 2001, pp. 137-54,

¹⁰¹⁶ Un análisis de la comparación la encontramos en GOLDFARB 2007, pp. 108-109.

pintor¹⁰¹⁷. Según lo dicho, merece especial atención el énfasis puesto en la representación del momento en que el arcángel Gabriel deja los empíreos para llevar el verbo divino a la Virgen María¹⁰¹⁸, circunstancia que

¹⁰¹⁷ En estos terminos se expresa Pietro Aretino en la carta a Tiziano, donde alaba la calidad de la pintura: “Egli è stato savio l'avedimento vostro, compar mio, avendo voi pur disposto di mandare l'immagine de la reina del cielo a l'imperadrice de la terra. Né poteva l'altezza del giudizio, dal qual traete le maraviglie de la pittura, locar più altamente la tavola in cui dipigneste cotal *Nunziata*. Egli s'abbaglia nel lume folgorante che esce dai raggi del paradiso, donde vengano gli angeli adagiati, con diverse attitudini in su le nuvole candide, vive e lucenti. Lo Spirito santo, circondato dai lampi de la sua gloria, fa udire il batter de le penne, tanto simiglia la colomba, di cui ha preso la forma. L'arco celeste, che attraversa l'aria del paese scoperto da l'albore de l'aurora, è più vero che quel che ci si dimostra dopo la pioggia inver' la sera. Ma che dirò io di Gabriele, messo divino? Egli, empiendo ogni cosa di luce, e rifulgendo ne l'albergo con nuova luce, si inchina sì dolcemente col gesto de la riverenza che ci sforza a credere che in tal atto si appresentasse inanzi al conspetto di Maria. Egli ha la maestà celeste nel volto, e le sue guance tremano ne la tenerezza composta dal latte e dal sangue che al naturale contrafà l'unione del vostro colorire. Cotal testa è girata da la modestia, mentre la gravità gli abbassa soavemente gli occhi: i capegli, contesti in anelli tremolanti, acennano tuttavia di cadere da l'ordine loro. La veste sottile di drappo giallo, non impacciando la semplicità del suo involgersi, ceta tutto lo ignudo, senza asconderne punto; e par che la zona, di che è soccinto, scherzi col vento. Né si son vedute ancor ali, che aguagliano le sue piume di varietà, né di morbidezza. E il giglio, recatosi ne la sinistra mano, odora e risplende con candore inusitato. In somma par che la bocca, che formò il saluto che ci fu salute, esprima in note angeliche “*Ave*”. Taccio de la Vergine prima adorata e poi consolata dal corrier di Dio, perché voi l'avete dipinta in modo e con tanta maraviglia che l'altrui luci, abbagliate nel refulgere dei suoi lumi di pace e di pietade, non la posson mirare; come anco per la novità dei suoi miracoli non potremo laudare l'istoria che dipignete nel palazzo di San Marco, per onorare i nostri Signori e per accorar quegli che, non potendo negar l'ingegno nostro, dànno il primo luogo a voi nei ritratti, e a me nel dir male: come non si vedessero per il mondo le vostre e le mie opre”; cf. ARETINO 1956-57, t. II, p. 191.

¹⁰¹⁸ El mismo autor en el *Genesis* se expresa de esta manera: “Ma la terra ode il mormorare quella parte, onde si aveva a disserrare il Cielo: & il mormorio era misto d'alcuni lampi, & di alcuni horrori senza niuno spavento, & balenava si ratto, & si spesso, che pareva che a ogni tratto scoppiesse il tuono, che ne lo sfendere le nubi partorisce il folgore, & mentre gli occhi di tutto il mondo, erano intenti a sosa fatta maraviglia; un grupo fiammeggiante di Seraphini, si sparse per l'aere, et scotendo l'ale disgormbravano con esse i veli, que si attraversavano al sentiero, che doveva fare l'Angelo: & scoperto buono spazio d'azzurro puro, ecco che si apre il Paradiso, & i venti apparsi senza essere chiamati dieron il moto alle penne angeliche; le quali nel perdere il volo fecero sembrare chi le spiegava, una Colomba posta sopra un tetto, la quale battendo le piume le fa ritornare, poi se ne va per l'aria quieta & senza mai arrestarsi, rade il cammino non movendo punto l'ale. Onde l'augello, che io dico, pare un legno spalmato che fendendo l'onde vola a seconda de le acque. Il Nuntio del Padre de gli Dei, la cui luce offendeva le luci; d'un picciol punto, che egli parve per la gran distantia ne lo uscire de le magioni empierree, già cominciava a crecere a gli occhi de i riguardanti: & perche egli ardeva di quel fuoco, di che ardeno gli Spiriti Beati, anchora che le

encontramos recogida y exaltada en ambos textos y, también, en la descripción del mismo que hizo Ridolfi, casi un siglo más tarde y que ya hemos citado.

Las peculiaridades del cuadro de Tiziano las tenemos que buscar en la relación dialéctica¹⁰¹⁹ que existe entre aquella descripción y el grabado de Caraglio¹⁰²⁰, como demuestra, por ejemplo, la manera en la que se relata la apertura de los cielos para permitir la llegada de la Paloma del Espíritu Santo que, de manera similar al texto del Aretino — aunque este último aluda al ángel— planea con las alas abiertas hacia la Virgen, abriéndose paso entre los demás querubines, rodeada por un

genti aguzzissino le viste per contemplarlo, non penetravano il chiaro lume di quello. Pure quale ne la fiamma lucida si discerne il carbone acceso; cotale in lui si discerneva un corpo luminoso, che vinceva ogni latra cosa di splendore: & si come il ferro tratto dalla fucina si vede sfavillare, & delle infinita sue faville d'intorno a se ogni parte conspersa, cosi uscivano i raggi che lo cingevano, gran numero di scintille non differenti da quelle, che spagrevano gli altri carichi di soverchio humore [...]. Et non volendo scendere ne lo albergo santo, non discese tra terra e cielo con quelle ruote che formano i Falconi ne lo abbassarsi, ma con il girar soave, che si conviene al volar degli Angeli. Nel giunger suo, la Vergine ritratta dal partir l'oro dalla porpora; le cui fila tessava per gli ornamenti de i Sacerdoti, Abeba occupato tutto lo intelletto ne gli occulti sensi de le Prophetie, selendendo ne la sua miracolosa bellezza, con mirabile Divinitade. Et si dee credere, che si come Iddio la fece la più eccellente di virtù, la più degna di gloria, la più pura di mente, più tenera di core, & più casta di corpo ci ogni altra, che la dovesse anchiora fare più leggidra, et più vaga de niuna persona di qualunque età si sia. Il velo, che le mosse in capo il volo di Gabrielo nel ritenersi, le copriva i capegli, ch'ella sena arte alcuna si teneva rivolti in testa[...].Consentito ch'ella Hebe a la parola divina, refulse una nuova luce, & riempiendo tutta la casa di lume, eccola confusa ne i raggi, che ardevano fuoco immortale,& il ventre suo (meravigliosa cosa a dire, & meravigliosa a credere; perchè a chi tutto può è poco fare possibile lo impossibile) si vidde pieno di tutto quello, che ivi splendeva, tal che los Spirito Santo riposto se medesimo, quasi Colomba nel suo propio nido, ricevè quanto hebbe di humano, però che la parola invisibile avviata a un vigor celeste, in una virtù divina, in un potere immortale, s'ingrossò in lei, non macchiando il casto con niuna violenza, & discesa da se medesima per tutte le membra, le ricercò pian piano, toccò i sensi leggermente,, si distese nelle ossa, & riempiendo le vie secrete di se stessa, istupiva mentre ricercandole tutte con la sua propia gratia trovava i luoghi de i suoi dieletti candidi, puri, soavi, dolci, sacri & santi, ma la natura rifuggita in se propria, opresa dal vigore della virtù, & dal potere del cielo, anzi occupata da Dio proprio, provando cose non provate, come persona che temendo tace, taceva e temeva. E temendo e tacendo apprendeva le qualità divine, con le qualità humane”; ARETINO 1538, pp. 2-4.

¹⁰¹⁹ Sobre la normalización de la *Anunciación* llevada al cabo por Caraglio cf. MANCINI 2007, n.º 4.1, p. 348.

¹⁰²⁰ En relación al grabado de Caraglio véanse MAURONER 1941, n.º 5, p. 56; CATELLI ISOLA 1976, n.º 72, p. 52; CIRILLO ARCHER 1995, p. 204; BURY 2004, n.º 130; p. 285.

fantástico efecto lumínico. Evidentemente, la representación de la luz como momento de la unión entre María y Dios fue la protagonista indiscutible del grabado y quizás lo fue también de la pintura de Tiziano, como ya señalaba Checa a propósito de la “iconografía simbólica ligada a la Virgen María”¹⁰²¹. Otro aspecto interesante en términos de indicios iconográficos lo encontramos en la multiplicación de los cintos virginales que llevan los querubines. En la estampa de Caraglio, de manera similar a como hará Tiziano en la *Anunciación* de San Salvatore, el ángel del grupo de la derecha lleva en sus manos, con un gesto retórico de alto valor simbólico, el cinto virginal de María¹⁰²². Al mismo tiempo, la postura de la Virgen, recogida con los brazos apoyados sobre el pecho en forma de cruz, impide averiguar, en la estampa, la presencia del cinto, quizás debido a la intervención normalizadora del propio Caraglio. Sin duda alguna, es a él a quien debemos atribuir la multiplicación de la presencia de aquella prenda, porque uno de los ángeles del grupo de la izquierda lleva en sus manos otro cinto virginal, aunque lo haga de una forma mucho más torpe y absolutamente privada de lógica constructiva, en términos de composición general y, sobre todo, porque aparece como un elemento completamente ajeno a la postura del ángel, que tiene las manos cruzadas mientras el cinto se enrolla alrededor de sus muñecas y casi produce la sensación de estar atándole. La duplicación de los cintos virginales sirve para distraer la atención del espectador, en cuanto que, junto con la imposibilidad de averiguar si la Virgen lo lleva todavía, se está restando importancia a su posible ausencia en la cintura de María. Otro aspecto interesante lo encontramos en el hecho de que las posturas de la Virgen y de Gabriel parecen invertidas respecto al cuadro de San Salvatore: en el grabado de Caraglio la primera tiene los brazos cruzados mientras que el ángel tiene una postura articulada; su brazo derecho señala retóricamente al cielo, y en el izquierdo lleva la flor de lis. En el cuadro de San Salvatore ocurre justo lo contrario, el ángel parece mantenerse más estático, con sus brazos cruzados, y es María la que fuerza su postura para abrir el velo que lleva sobre la cabeza. No queremos volver sobre la importancia del posible simbolismo religioso del cuadro de San Salvatore, pero nos interesa resaltar la descuidada

¹⁰²¹ CHECA 1995, pp. 66-67.

¹⁰²² Sobre esta cuestión véanse GENTILI 1993, p. 154; GENTILI 2007, pp. 280-281; una postura más conformista en BONAZZA 2007, nº 3.4, pp. 297-298.

postura de Gabriel en la estampa de Caraglio y quizás en el cuadro de Tiziano. Si el brazo derecho señala, como acabamos de decir, al cielo en un gesto profético hacia los acontecimientos que someterán la vida de Maria a la voluntad divina, el otro brazo lleva una flor de lis cuya postura simbólica es alusiva al órgano genital masculino, algo muy propio del lenguaje formal de la pintura veneciana del siglo XVI. Parece evidente que, también en este caso, asistimos a un interesante proceso de elaboración y utilización por parte del pintor de los modelos iconográficos propios del lenguaje figurativo de la época. Se trata, en síntesis, de imágenes absolutamente ambiguas a las que puede darse una interpretación u otra según lo que el espectador/devoto quisiese entender. Una iconografía propia de un momento anterior a la sistematización contrarreformista y post-conciliar. Algo parecido a una tierra de nadie donde, incluso, se toleraban posturas que sólo unos años más tarde hubieran llevado directamente a un proceso inquisitorial.

El resto de los cuadros de tema religioso que Tiziano pintó para el emperador los encontramos recogidos casi por entero en el inventario de Yuste¹⁰²³. Una circunstancia que demuestra claramente los lazos estrechísimos entre la religiosidad¹⁰²⁴ de Carlos V y la capacidad de las imágenes pintadas por Tiziano para convertirse en su más eficaz interprete figurativo en un momento tan representativo de la manifestación de la religiosidad del emperador. Un aspecto determinante en relación a la recepción de estos cuadros lo podemos vincular con su sistema de emparejamiento, cuyo estado actual es la consecuencia extrema de un complejo proceso histórico; donde, si en un primer momento, como en el caso de los cuadros en época de Felipe II, se compaginaron aspectos propios de la devoción y del recogimiento individual, en un segundo momento lo que prevaleció fueron las consideraciones de estilo o de autoría de la pinturas. Algo completamente ajeno a las intenciones que podemos entender como propias de su primer dueño, y cuya demostración reside en el hecho que los cuadros de Tiziano Vecellio formaban pareja con los de Michel Coxcie, como encontramos recogido en el inventario de los bienes pertenecientes al emperador redactado en 1558¹⁰²⁵. Una situación que, además de confirmar lo que planteamos en el capítulo cuarto sobre la

¹⁰²³ Interesante comprobar que el propio Beroqui registra una unidad estilística entre estos cuadros y algunos de los primeros encargos del príncipe Felipe; cf. BEROQUI 1946, pp. 121-122; CHECA 1994, pp. 66-67; más reciente la intervención de NIETO ALCAIDE 2005, pp. 103-113, más centrada en los aspectos empáticos de la pintura.

¹⁰²⁴ Algunos aspectos de las manifestaciones de la religiosidad de Carlos V en Yuste los plantea GONZÁLEZ GARCÍA 2007, pp. 109-134, a través del conjunto de libros y objetos con los que el monarca complementaba los aspectos devocionales de su retiro extremeño.

¹⁰²⁵ “Otro tablero hecho de mano de Tiçiano en piedra que es Cristo azotado con una ymagen de Nuestra Señora junto con ella. Pintuda sobre madera la qual hes de mano de Maestro Mjguel y el Cristo de Tiziano. Otra pintura de Nuestro Señor Jhesucristo en madera que lleba la cruz a cuestras de mano de Maestre. Mjguel y otra ymagen junto con el, hecha en piedra, de Nuestra Señora de mano de Tiçiano. Otra pintura de Nuestra Señora pintada sobre madera hecha de mano de Tiçiano”; AGS CMC., Primera Época, leg. 1.145, p. 79, fol. 15.

complementariedad de la pintura flamenca y de la veneciana¹⁰²⁶, nos permitirá algunas consideraciones ulteriores sobre la relación artística entre Carlos V y Tiziano.

En aquel inventario se especifican las correspondencias entre las diferentes pinturas, quedando reservada una entrada aparte para la *Dolorosa con las manos juntas*¹⁰²⁷ de Tiziano y una *Virgen con el Niño* de autor sin determinar. Las otras pinturas iban montadas en unos soportes de madera, mencionados en el inventario bajo el mero nombre de *tablero*, circunstancia que contribuye a evidenciar la función devocional de los cuadros, convirtiéndolos de esta manera en algo parecido a unos dípticos o retablos de pequeñas dimensiones, claramente funcionales y de gran eficacia a la hora de desarrollar las manifestaciones propias de la devoción privada, casi como si se tratara de un libro de imágenes, que, una vez terminados los oficios religiosos de cada hoja/imagen, se pudiera cerrar y guardar. A la vez, estos emparejamientos plantean, bajo un enfoque radicalmente nuevo el análisis formal de las cinco pinturas citadas en aquel inventario. Las enormes diferencias estilísticas no debieron de tener demasiada importancia a los ojos del emperador, que evidentemente juzgaba estas pinturas con criterios diferentes de los puramente estéticos o estilísticos. Para precisar algo más, podemos entender que los criterios estilísticos debían de corresponderse en cada caso con una forma concreta de promover algunos aspectos de la religiosidad y de la experiencia devocional que el emperador quisiese experimentar. Es en este marco, cuyos márgenes son difíciles de definir, dónde debemos empezar a interpretar los emparejamientos a los que acabamos de aludir. De manera que el *Ecce Homo*¹⁰²⁸ de Tiziano iba junto a una perdida *Dolorosa* de Coxcie¹⁰²⁹, mientras el *Ecce Homo*¹⁰³⁰ del flamenco se emparejaba con la *Dolorosa con las manos abiertas*¹⁰³¹ en

¹⁰²⁶ Una demostración elocuente de las posibilidades de coexistencia entre las obras de escuela flamenca y las venecianas ha quedado demostrada, entre otros, por nuestro análisis de la *Grand Salle* de Binche; cf. cap. 5.

¹⁰²⁷ WETHEY 1969, vol. I, n.º 76, p. 115; CHECA 1995 n.º 10, p. 250

¹⁰²⁸ CHECA 1995 n.º 9, p. 249; FALOMIR 2003, n.º 36, p. 224.

¹⁰²⁹ Esta pintura fue copiada por Vermeyen en 1555; cf. SÁNCHEZ LORO 1958, III, p. 91; PINCHART 1856, p. 138; CHECA 1999, p. 317.

¹⁰³⁰ WETHEY 1969, vol. I, n.º 32, p. 86-87; CHECA 1998, n.º 57, p. 275.

¹⁰³¹ WETHEY 1969, vol. I, n.º 77, pp. 115-116; CHECA 1994, n.º 4, p. 247; FALOMIR 2003, n.º 37-38, pp. 226-28.

soporte de piedra del italiano. A consecuencia de la pérdida de la *Dolorosa* de Coxie es imposible especular sobre su aspecto y su posible relación con el cuadro de Tiziano. No obstante, la pintura del italiano demuestra, por su iconografía y por su peculiar tratamiento formal, algunas de las características propias de la proyección figurativa de la devoción carolina, a la vez que da cuenta de la evolución estilística de Tiziano a la hora de tratar algunos temas iconográficos. El episodio del *Ecce-Homo*, como la mayoría de los de la Pasión de Cristo, suele presentarse con una multitud de personajes, como demuestra el propio Tiziano en la versión vienesa de este mismo episodio de aproximadamente una década anterior¹⁰³². La comparación entre las dos versiones llama la atención por su enorme diferencia: en el cuadro del Museo del Prado asistimos a un hábil aislamiento de la figura del protagonista, a la vez que desaparece cualquier elemento o referencia narrativa. Cristo está allí solo y únicamente queda huella de su sufrimiento por la presencia de algunos de los símbolos de la Pasión: la corona de espinas, de la que caen pequeñas gotas de sangre sobre el rostro, las manos atadas con la cuerda y, finalmente, el cuerpo azotado que alude a su exposición ante la multitud y, sobre todo, al hecho de que la condena ya se ha ejecutado. Pese a esto, Tiziano optó por representar a Cristo como un hombre fuerte cuya musculatura revela a la vez el afán naturalista del pintor y sus recientes reflexiones sobre la obra de Miguel Ángel, derivadas de su estancia romana¹⁰³³. Finalmente, cabe destacar cómo renunció Tiziano a incluir cualquier otro personaje complementario, convirtiendo a la figura de Cristo de actor principal en una representación narrativa coral¹⁰³⁴,

¹⁰³² WETHEY 1969, vol. I, n.º 21, p. 79; FREEDMAN 1995, pp. 48-62; POLIGNANO 1992, pp. 7-54; GENTILI 1993, pp. 147-149; DEITERS-GUSTAVSON 2007, n.º 3.1, pp. 286-288.

¹⁰³³ Sobre la estancia romana de Tiziano véase ZAPPERI 1992, pp. 131-135; para su relación con el antiguo BRENDÉL 1955, pp. 113-125 y sobre los posibles efectos en su pintura HOPE 1980, pp. 89-95.

¹⁰³⁴ Las reflexiones sobre la dialéctica ente las composiciones de historias y la invención, como instrumento propio de la retórica pictórica, encuentra sus orígenes en edad moderna en León Battista Alberti, quien establece la importancia de los recursos literarios de los artistas a la hora de abarcar estas tipologías; cf. ALBERTI 1547, fols. 37v-38r. Se trata de un marco general donde, por ejemplo, resultan esenciales las afirmaciones de Vicente Carducho, quien especifica con precisión las características de la pintura de historia a comienzos del siglo XVII, siendo de esta manera un fiel reflejo del recorrido desarrollado a lo largo del siglo XVI por las ideas planteadas por Alberti a mediados del Quattrocento especialmente en lo que se refiere a la distinción entre *pintura semejante* y *pintura metafórica*; CARDUCHO 1633,

donde se despliegan hasta elementos de escenografía teatral, como en el caso del lienzo de Viena, en el protagonista icónico de la devoción individual, índice eficaz de las preferencias figurativas relacionadas con la *Pietas* del emperador y con las técnicas de contemplación a las que aludíamos al comienzo de este capítulo¹⁰³⁵. Un indicio que encuentra su confirmación, entre otras cosas, en una pintura conservada en el Museo del Monasterio de Patmos (Grecia). Una tabla que, atribuida inicialmente a El Greco por Virvillis¹⁰³⁶, ha sido objeto de una interesante disputa sobre su cronología perfectamente resumida por Baltoyanni¹⁰³⁷. No obstante, se trata de una pintura de singular interés por plantear una doble vinculación con el cuadro de Tiziano: la postura de Cristo y su tremendo carácter de icono. Algo que nos permite enlazar la pintura del cadorino con la evolución de la tradición griego-cretense y, sobre todo, con el tipo iconográfico veneciano del *Ecce Homo*, normalizado unas décadas antes por el cuadro del mismo tema de Giovanni Bellini¹⁰³⁸. Respeto a éste último modelo, señalamos que Tiziano renuncia a todo elemento descriptivo, desde la indumentaria de Cristo a las precisiones del paisaje del fondo¹⁰³⁹, inclinándose hacia un fondo neutro y sustituyendo la túnica por la ya citada musculatura vigorosa que, no sólo actualiza el cadorino a los modelos romanos, sino que le pone directamente en competición con las propuestas contemporáneas de Tintoretto. En esta perspectiva, la derivación directa del cuadro de Patmos del modelo de Tiziano plantea una serie de problemas cronológicos¹⁰⁴⁰, circunstancia que no impide considerar la

pp. 347-349. Un análisis de la función de la pintura de historia en la Edad Moderna y de su interrelación con el espectador en SHEARMAN 1995, 192-225.

¹⁰³⁵ Tanto respecto al análisis de la iconografía del *Ecce Homo* como *Imago Pietatis*, cuanto a la representación paralela del dolor de la Virgen y de la semántica de su gestualidad véase PANOFISKY 1998, pp. 59-107.

¹⁰³⁶ VIRVILLIS s.a. p. 73-75.

¹⁰³⁷ Se trata de una cuestión compleja que no vamos a tratar por ser ajena a este estudio, de todos modos señalamos la investigación de BALTOYANNI 1995, pp. 75-96; especialmente documentada en relación a la posible identificación de la tabla de Patmos con el “quadro della Passione del Nostro Signor Giesù Cristo” y sobre la tipología del extraordinario marco veneciano que acompaña la pintura.

¹⁰³⁸ GOFFEN 1989, pp. 66-89; BELTING 1996, pp. 9-37; PÄCHT 2005, 171-180.

¹⁰³⁹ BATTISTI 1980, pp. 9-25.

¹⁰⁴⁰ Empezando por las cronologías de la primera estancia veneciana de El Greco, respeto a la cual el cuadro de Tiziano representaría un modelo viejo de más de tres lustros y, propio por esta razón, incrementarías las opciones de su aceptación en el marco de posibles encargos

vinculación ideológica entre ambos. La carga icónica del cuadro de Tiziano, tuvo que ser de tanta envergadura que llegó a convertirse en parte del proceso de actualización de los modelos iconográficos del arte véneto-cretense¹⁰⁴¹ hacia las últimas tendencias de la pintura veneciana¹⁰⁴².

El contrapunto al cuadro de Patmos lo representa un lienzo atribuido a Roland de Mois¹⁰⁴³. En este caso nos encontramos con una versión que no sólo plantea un mismo modelo común en términos semánticos, sino que podemos constatar una derivación iconográfica directa, aunque declinada a través de un lenguaje formal deudor de los orígenes flamencos de su presunto autor. Un aspecto puesto de manifiesto por la renuncia a ciertos elementos formales y patéticos propios del original de Tiziano. Aludimos, por ejemplo, a la sustitución de la gradación cromática de las espaldas y de los hombros, donde las pinceladas ocre oscuras -casi negras- que paralizando el movimiento de Cristo, logran otorgar vigor y pesadez a su cuerpo estático. Nos referimos, también, a la reducción sistemática de las marcas de sangre en el cuerpo y en el rostro de Cristo. Finalmente, destacamos la atención,

periféricos. El modelo del *Ecce Homo* pudo llegar a través de grabados, que el El Greco manejaba con soltura, como demuestra su primera remesa de álbumes de dibujos y grabados hacia Creta en 1568 (COSTANTOUDAKI-KITROMILIDIS 1975, pp. 295 y 306-308), una actitud que confirmaría los planteamientos de WETHEY 1967, pp. 26-28, en relación a un posible enlace entre Tiziano y El Greco con anterioridad al traslado del candiota a Venecia. Sobre las estancias venecianas de El Greco véase: PUPPI 1995, pp. 251-254; PUPPI 1999, pp. 97-100; mientras que para una definición del ambiente veneciano a la llegada de El Greco en la ciudad de la laguna véase STOYANOVA-CUCCO 1995, pp. 187-198, donde queda particularmente interesante la contextualización de El Greco entre los “expatriados griegos”, una circunstancia, según la autora, determinante en la formación y en las elecciones estilísticas del maestro candiota.

¹⁰⁴¹ Ejemplar en este marco la relación entre los grabados venecianos y la pintura de El Greco perfectamente enfocada por DILLON 1995, pp. 229-250, cuyas investigaciones plantean la importancia de los modelos respecto a las soluciones adoptadas por el cretense. En este marco queda constante su proceso de adecuación estilística hacia una representación personal de los detalles iconográficos o de los conjuntos citados en sus propias pinturas. Ejemplar en tal sentido la presencia del dragón monstruoso sacado de un grabado de G. B. Fontana y utilizado por El Greco en la *Alegoría de la Santa Liga* y por Tiziano y su taller en el *dragón de la Santa Margarita* (pp. 239-245).

¹⁰⁴² Queremos señalar que la postura del rostro de Cristo hacia la derecha es perfectamente coherente con la tradición griego cretense, BALTOYANNI 1995, pp. 87-91.

¹⁰⁴³ Se trata del lienzo salido a Subasta por Finarte en 1999.

propia de la tradición flamenca, puesta en los acabados de cada uno de los elementos que componen el lienzo, que, de esta manera, se sitúa, en términos estilísticos, en un punto intermedio entre el cuadro de Madrid y la versión de Dublín¹⁰⁴⁴. Esta última, fechada hacia los años sesenta, podría ser el verdadero eslabón al que mirar para comprender el origen del cuadro de Patmos, en tanto que coincidirían en ella los aspectos ideológicos/icónicos y el modelo iconográfico. Unas circunstancias que, a parte las cuestiones atributivas de cada obra, confirma, en su proyección posterior, la complejidad de la construcción semántica planteada por el innovador modelo del *Ecce Homo* elaborado por Tiziano para el César. Sin embargo, pero en el proceso de análisis y comprensión de los mecanismos que determinaron aquella singular sintonía entre Carlos V y Tiziano es necesario volver nuestra mirada hacia el proceso creativo del pintor, analizando algunas de las facetas de la opción ideológico-religiosa de las que éste participó hacia la mitad del siglo. En primer lugar no hay que olvidar que el *Ecce Homo* se entregó en Augsburgo¹⁰⁴⁵, donde el pintor se trasladó y donde se encontraba el emperador para celebrar la Dieta después de la victoria sobre la Liga de Smalkalda. Aquí, Tiziano pudo encontrar el apoyo imperial para tener las manos libres a la hora de desarrollar un proceso de “humanización” de las imágenes vinculadas a la *Pasión de Cristo* y consecuentemente destinadas a la imitación por parte del fiel/espectador, convirtiendo a la pintura en algo parecido a una verdadera visión mística destinada a la contemplación¹⁰⁴⁶. Así, por lo menos, es como la entiende Pietro Aretino, quien, refiriéndose a la versión de su propiedad de aquella misma pintura, la consideraba como “imagen devota”¹⁰⁴⁷ subrayando su carácter

¹⁰⁴⁴ WETHEY 1969, vol. I, n.º 34, pp. 87-88; MEIJER 1999, n.º 150, pp. 520-521; GROSSO 2007, n.º 3.6, pp. 303-305.

¹⁰⁴⁵ MANCINI 1998, n.º 50, pp. 170-73.

¹⁰⁴⁶ NIETO ALCAIDE 2005, pp. 108-113, que precisa los elementos clasicistas presentes en las propuestas de Tiziano para estos modelos iconográficos, aunque simplifica la interpretación de la carga semántica de la Virgen con las manos abiertas.

¹⁰⁴⁷ “La copia di quel Cristo e vivo e vero che voi portate a lo imperadote, mandatami questa mattina di natale, è il più prezioso dono che mai re desse per mancia a qualunque più gli si mostri in favore. Di spine è la corona che lo trafigge, ed è sangue il sangue che le lor punte gli fan versare; né altrimenti il flagello può enfiare e far livide le carni, che se l’abbia fatte livide ed enfiate il pennello vostro divino ne l’immortali membra de la divota immagine; il dolore, in cui si restringe la di Gesù figura, commuove a pentirsi qualunque cristianamente gli mira le braccia recise da la corda, che gli lega le mani; impara a essere umile chi

inspirador de cara a la piedad individual. Palabras, las de Aretino, que no dejan ningún tipo de duda sobre la capacidad del cuadro de Tiziano para provocar devoción hasta el punto de lograr convertir la célebre alcoba del escritor toscano en *Templo de Dios* y de transformar en un éxito inmediato la nueva fórmula iconográfica, pese a las iniciales dificultades para su asimilación. Lo demostrarían los cambios en la actitud de monseñor de Granvelle a lo largo del otoño/invierno de 1548¹⁰⁴⁸, cuando el prelado pasa de dar indicaciones precisas sobre cómo pintar cada detalle de su *Ecce Homo*¹⁰⁴⁹, a aceptar las decisiones del artista en cuanto “patron del arte cara”¹⁰⁵⁰. Estamos ante una verdadera ventana abierta hacia la definición de la compleja relación pintor/mecenas. Sin embargo, en ella tuvieron que influir, junto con el afán coleccionista de Granvelle, aquellos procesos de imitación hacia la representación social de los comportamientos devocionales de Carlos V a los que aludimos anteriormente.

Unos procesos de tanta envergadura que tuvieron la capacidad de activar mecanismos absolutamente inesperados, como confirman las palabras de Pietro Aretino. Pese a su detallada descripción ecfrástica, el escritor italiano no debió conocer directamente el cuadro que Tiziano pintó para el emperador. Lo demuestra su referencia a “una caña que lleva en la derecha”, objeto del que no hay rastro alguno en el cuadro del César. Se trata de un punto significativo, que si por un lado acerca la descripción al modelo iconográfico del *Ecce-Homo* de la National Gallery of Ireland de Dublín y, también, a la ya citada versión de Roland de Mois, por otro lado, señala la capacidad de Tiziano para adecuar sus

contempla l'atto miserrimo de la canna la quale sostiene in la destra; né ardisce di tenere in sé punto di odio e rancore coluí che scorge la pacifica grazia che in la sembianza dimostra. Tal che il luogo u'dormo non par più camera signorile o mondana, ma tempio sacro e di Dio. Sì che io in orazioni son per convertire i piaceri e in onestà la lascivia. Del che l'artificio e la cortesia vostra ringrazio”; Aretino a Tiziano, Venecia enero de 1548, cf. FABBRO 1977, p. 105, n.º 83.

¹⁰⁴⁸ El conjunto de esta correspondencia entre el pintor y Granvelle en MANCINI 1998, n.º 52-57, pp. 173-180.

¹⁰⁴⁹ Granvelle se expresa de esta manera respecto al encargo a Tiziano: “Sopra tutto vorrei che avesse la faccia bella, dolce e delicata tanto quanto sapete fare. Vorrei ancor che il fondo fusse di color berrettino ben oscuro, come si accostua. La veste o sia pallio, in cambio d'azzurra la vorrei purpurea; la sotana potra restare rossa come l'altra”; MANCINI 1998, MANCINI 1998, n.º 54, p. 177.

¹⁰⁵⁰ MANCINI 1998, n.º 57, p. 180.

obras a la continua búsqueda de eficaces medios de expresión para obtener el patetismo propio de la devoción individual y el más adecuado a la representación figurativa de la *Imitatio Christi*. Por esta misma razón se trataba de una imagen rica en *iconología divina* y cuyo valor quedó de inmediato claro a los ojos de todos aquellos que tuvieron en sus manos una versión del cuadro. El primero de todos ellos, el propio emperador, que evidentemente insatisfecho por tener sólo esta imagen, insistió mucho al pintor para que le enviara un cuadro de la Virgen que respondiera a los mismos mecanismos representativos.

El retrato de la *Virgen Dolorosa* tenía que desarrollar una doble función: por un lado, ser complemento a sus plegarias devotas y, por otro, contribuir a acrecentar su vinculación con los procesos imitativos hacia la *Pasión de Cristo*, tarea que el pintor italiano llevó a cabo con mucho cuidado como demuestra un análisis pormenorizado de la correspondencia entre el pintor, el monarca y sus representantes a lo largo de más de tres años. Esto confirma que, por lo menos en esta ocasión, los márgenes de intervención y variación a disposición de Tiziano respecto a los planteamientos religiosos de Carlos V debieron de ser mínimos. En otras palabras, no se trataba de enviar a Carlos V una imagen cualquiera de la *Virgen Dolorosa*, sino una representación complementaria al *Ecce-Homo* que el emperador ya tenía en su poder, aunque emparejado con la perdida *Dolorosa* de Coxcie; planteando así una iconografía que representara de la misma manera y con igual carga empática lo que aquella imagen suponía en términos de una devoción religiosa estrechamente vinculada con la *Pasión* y el sufrimiento de Cristo. Es en este marco en el que debemos entender las palabras del pintor, quien, en la carta que acompañaba el envío de la *Dolorosa con las manos juntas*, hacía una alusión explícita a la proximidad que para los devotos del siglo XVI existía entre términos como plegaria, imagen y recuerdo¹⁰⁵¹. Según Tiziano, cuyas opiniones debieron de ser entendidas perfectamente por Carlos V, las imágenes alimentan el recuerdo, participan de la devoción¹⁰⁵² y llegan incluso a tener una función específica en los acontecimientos terrenales de la vida cotidiana¹⁰⁵³. Con

¹⁰⁵¹ Sobre estas cuestiones véase las ya citadas aportaciones NIETO ALCAIDE 2005, pp. 107-113; GENTILI 2007, pp. 135-137.

¹⁰⁵² Se trata de un tema perfectamente desarrollado en BELTING 1981, pp. 71-95.

¹⁰⁵³ Las afirmaciones de Tiziano respecto a la representación de la *Virgen Dolorosa* resulta ser un espejo fiel de la concepción de las imágenes en el clima religioso de mitad del siglo XVI: “Ho supplicato la regina celeste che interceda gratia per me appresso di Vostra Maestà Católica col ricordo della sua immagine, che ora le viene innanzi con quello addolorato effetto che le ha saputo esprimere nel volto la qualità dei miei travagli”; MANCINI 1998,

estos términos el pintor logra señalar sus objetivos personales y, sobre todo, se hace eco de algunas de las funciones que se atribuían a las imágenes de devoción a la mitad del siglo XVI¹⁰⁵⁴. Este concepto se desarrolla en el discurso de Tiziano instaurando una vinculación entre la representación iconográfica de la manera de expresar, por parte de la Virgen, su participación en el dolor de la *Pasión* de Cristo y las dificultades ideológicas que conllevaba el trabajo creador del pintor en el preciso momento en que tenía que plasmar aquellas imágenes divinas. El artista italiano llegó al punto de evidenciar cómo los acontecimientos de su propia vida influyeron en la definición figurativa de los rasgos peculiares del patetismo de aquel mismo dolor. Evidentemente se trataba de un lenguaje, de palabras y de imágenes, al que el emperador debía de estar acostumbrado y por esta razón su petición no se limitó a una sola versión de la *Dolorosa*, sino que insistió hasta lograr obtener una segunda versión, que amén de su importancia iconográfica y de representar un *unicum* en la producción de Tiziano, no ha sido objeto de estudios pormenorizados, siendo a menudo considerada como una simple variante de la primera¹⁰⁵⁵.

A pesar de su indiscutible patetismo, la *Dolorosa con las manos juntas*, se ofrece como una imagen bastante más canónica y se convierte en el complemento ideológico con menor carga de implicaciones semánticas para el *Ecce-Homo*. Lo demostraría, por ejemplo, su misma atribución a Rafael con motivo del ingreso del cuadro entre los de la colección escurialense¹⁰⁵⁶. En cambio, la *Dolorosa con las manos abiertas* ofrece un abanico más amplio de referencias semánticas¹⁰⁵⁷, proporcionadas tanto por su estructura iconográfica como por su propio soporte. Sobre la importancia de este último, sólo se han planteado consideraciones críticas de carácter anecdótico, relacionadas a menudo

nº 108, p. 229; en relación a la representación de la devoción popular en la Venecia del Renacimiento véase NICHOLS 2007, pp. 139-169.

¹⁰⁵⁴ Recordamos nuevamente a PANOFISKY 1998, pp. 59-107 y al interesante contribución de BARASCH 1990, pp. 31-45; quien fija referencias precisas para las soluciones pictóricas destinadas a las representaciones iconográficas de los instrumentos de la devoción entre la edad Media bizantina hasta finales del siglo XV.

¹⁰⁵⁵ FALOMIR 2003, nº 37-38, pp. 226-28; NIETO ALCAIDE 2005, p. 110.

¹⁰⁵⁶ Según lo indicado en el libro de entrega de 1571 citado en CHECA 1994, nº 10, p. 250.

¹⁰⁵⁷ CHECA 1994, nº 4, p. 247 y nº 9, pp. 249-250; BASSEGODA Y HUGAS 1998, p. 467, que citan a la *Entrega* del 15 de abril de 1574.

con las dificultades del pintor para hacerse con la piedra destinada a convertirse en la base sobre la que pintar a la Virgen María. Estamos hablando de un soporte que era completamente ajeno a las costumbres pictóricas de Tiziano¹⁰⁵⁸ y cuya elección debió de corresponder a un deseo expreso de Carlos V, que pudo considerarlo un instrumento para expresar algunas de sus más profundas e íntimas creencias religiosas vinculadas a una devoción personal e individual, cuyos reflejos literarios podemos encontrar en muchos de los libros del emperador en los que se centraba el culto de la divinidad en la necesidad de reproducir en la experiencia de cada fiel la imitación de Cristo en el tormento de la Cruz¹⁰⁵⁹. En este sentido, la elección del mármol como soporte puede ponerse en relación con uno de los pasajes clave de una obra literaria de Pietro Aretino, la *Humanidad de Cristo*¹⁰⁶⁰, en el que se dedican sendos apartados a la descripción de la Pasión y del sufrimiento de Cristo en la Cruz. Al relatar el dramático momento del transporte del cuerpo muerto del hijo de Dios, Aretino se detiene en expresar de una manera retórica y por medio de una eficaz metáfora, la actitud de la Virgen frente a tal espectáculo¹⁰⁶¹. La reacción de la madre de Jesús se resume con el símil de una escultura de mármol trasladada por medio de ruedas, con el fin de otorgar dramatismo a la descripción, creando, así, una vinculación

¹⁰⁵⁸ La tesis de ALCAIDE 2005, p. 106, que vincula las afirmaciones de Vasari con los dos cuadros de Tiziano sobre pizarra y mármol, aunque siendo sugerente no tiene en consideración las prácticas artísticas de Tiziano y de su taller, donde estos soportes representan una excepción y, tampoco valora con precisión la segunda parte del enunciado del tratadista aretino, cuando afirma que estas mismas tipologías están destinadas a ser parte de un más amplio conjunto decorativo mural, del que, en el caso de las obras de Tiziano no tenemos referencia alguna: “E chi volesse fare una storia a olio su la pietra, può tórre di quelle lastre genovesi e farle fare quadre e fermarle nel muro con pernî sopra una incrostatura di stucco, istendendo bene la mestica in su le commettiture, di maniera che e’ venga a farsi per tutto un piano di che grandezza l’artefice ha bisogno. E questo è il vero modo di condurre tali opre a fine; e finite, si può a quelle fare ornamenti di pietre fini, di mistî e d’altri marmi, le quali si rendono durabili in infinito, purché con diligenza siano lavorate”; cf. VASARI 1550, pp. 87-88.

¹⁰⁵⁹ Ejemplar en tal sentido la posición expresada por GUEVARA 1542.

¹⁰⁶⁰ ARETINO 1538.

¹⁰⁶¹ “Ricoperto col panno di lino quel corpo, que trasluceva come tralucano i corpi puri, et glorificati; fasciatuolo di alcune bende, Nicodemo, preso il lenzuolo da capo, et Giuseppe dal piede, aiutandogli Giovanni, et le Marie sostenerlo in mezzo, lo portarono in un orto vicino. Mentre andavano a far l’opra, che vinceva di pietà la piedade, la Vergine gli seguitava quasi figura di marmo posta sopra le ruote, la quale nel moversi dà alcune scosse, onde viva”; ARETINO 1551, p. 71v.

material y empática con el lector. El sufrimiento de María la convierte en piedra, por lo tanto, la piedra puede convertirse en soporte para representar una imagen icónica de la madre de Cristo¹⁰⁶²: una imagen en la que no se alude aparentemente a ningún elemento narrativo, transfigurando su contemplación en un proceso mental de repetición del sufrimiento de Cristo. Algo tan cercano a la ideología y a las convicciones religiosas del emperador que la exigencia de que la pintura se realizara sobre el mármol aparece en las cartas donde se trata esta cuestión. En una de ellas el embajador Vargas otorga gran importancia a la elección del soporte¹⁰⁶³. Se trata de un documento muy significativo en el que Vargas describe con precisión las dificultades del pintor y a la vez nos permite atribuir definitivamente la elección del soporte en piedra a una decisión del emperador, de la misma manera que es a él -o a su entorno más cercano- a quien debemos la decisión sobre la iconografía con la que representar a la madre de Cristo. Lo confirman las numerosas alusiones a los deseos del monarca y, sobre todo, la referencia concreta a la existencia de un *dibujo* de muestra, noticia que encontramos recogida también en la correspondencia de unas semanas posteriores, y en concreto en otra carta en la que Carlos V le anuncia a Vargas el envío a Venecia de un auténtico modelo¹⁰⁶⁴. Con este documento se cierra la relación epistolar en la que el emperador menciona a Tiziano y a sus obras, confirmando su participación en instaurar un vínculo directo y público con las obras que había encargado a su pintor preferido. En esta carta y en las que se alude a las obras religiosas nos encontramos con un panorama bastante homogéneo que permite establecer algunos puntos de

¹⁰⁶² El tema del símil entre la piedra de soporte y la condición marmórea de la Virgen lo planteamos ya en MANCINI 2007, pp. 176-178, y luego, recogido, también, por GENTILI 2007, pp. 135-136.

¹⁰⁶³ “Entenderá luego en hacer el cuadro de Nuestra Señora de manera que Vuestra Magestad manda me scrivió, de que él está muy contento y alegre y besa pies y manos a Vuestra Majestad; entenderá luego en hazer el cuadro de Nuestra Señora de la que Vuestra Majestad desea, y yo le solicitaré como haya efecto con brevedad. Tiene por dificultoso hallar piedra, pero hazerse ha toda la diligencia posible y no se si hallaré será en tabla. Spero que con la voluntad que tiene de servir a Vuestra Majestad y con el desegno que se embió hará el cuadro que satisfaga a Vuestra Majestad”; MANCINI 1998, p. 236, nº 115.

¹⁰⁶⁴ La carta no deja margen de duda: “Presto se enviará a Ticiano el Patrón de la imagen de Nuestra Señora, y para entonces le solicitareis como lo haveis hecho por lo pasado”; MANCINI 1998, nº 120, p. 239.

coincidencia importantes entre el emperador y el artista en la manera de entender la religión y sus manifestaciones figurativas.

En este sentido, el caso de la *Dolorosa con las manos abiertas* constituye un ejemplo muy representativo de aquellas interconexiones, permitiendo, además, comprobar la aceptación por parte del artista de un proceso de control muy severo, al que el propio Tiziano no solía estar acostumbrado y al que no había dado su conformidad si no hubiese compartido las líneas esenciales del aparato ideológico que las regía. Este hecho se demuestra por el esmero en la búsqueda de la piedra sobre la que pintar a la Virgen y por la manera de aceptar de buen grado una iconografía bastante poco habitual en la tradición figurativa veneciana. Una iconografía sobre la que, finalmente, podemos detenernos y en la que cabe destacar el hecho de que el gesto de abrir las manos por parte de la Virgen corresponde a otro proceso de interpretación vinculado a la contemplación de la imagen de la madre de Cristo y refrendado, también en esta ocasión, por las palabras de Pietro Aretino. En la *Humanidad de Cristo* encontramos una alusión directa a dicha postura, precisamente cuando el escritor la describe en el momento de la *Anunciación*¹⁰⁶⁵. Dejando entender —sin grandes dificultades— la función absolutamente central de la Virgen en el imaginario colectivo del mundo católico hacia la mitad del siglo XVI y permitiéndonos entender y desarrollar la función icónica de alguna de las imágenes descritas por Aretino. En particular, nos referimos a cómo Aretino individualizó con precisión las correspondencias entre los sentimientos provocados por el anuncio de la venida de Cristo y las manifestaciones icónicas de aquellos mismos sentimientos llevadas a cabo por Tiziano: la Caridad¹⁰⁶⁶ impulsaba a la Virgen a abrir las manos, mientras que la Piedad provocaba sus lágrimas eternas. Dos gestos retóricos que, al estar vinculados en la narración de

¹⁰⁶⁵ “Nei suoi tai s’imparano i costumi santi, et nel sembiante suo si discerneva la strada de la vera salute. La carità le apriva le mani, et la misericordia le moveva i piedi. La sanità de gli infermi haveva il letto ne le braccia sue. L’otio non fu conosciuto da lei, perchè ella non si ispanse mai attimo di tempo indarno; et hora le orationi, et hora li servigi del Tempio, la occupavano. E la sua piedade fu tale, che dal pianto di chi lei piangeva, sempre pianse”; ARETINO 1551, p. 3.

¹⁰⁶⁶ Para diferenciar entre el matiz que Tiziano otorga a su cuadro y la representación de las escenas narrativas de caridad en la pintura veneciana del siglo XVI, véase NICHOLS 2007, pp. 144-150, donde de todos modos permanece la similitud en la gestualidad de las palmas abiertas de las manos, aunque estemos en contextos y funciones radicalmente diferentes.

Aretino al momento de la Anunciación, se convierten en premonitorios de los acontecimientos y de los sufrimientos posteriores durante la Pasión. Es en esta relación dialéctica donde debemos buscar la razón que determinó a Carlos V a llevarse en su retiro las dos versiones: cada una de ella tenía una función específica en el proceso de *imitación y redención* perseguido por el emperador. La interpretación del cuadro de Coxcie, *Cristo con la Cruz a Cuestas*, se tiene que plantear en este mismo marco. En primer lugar se trata de una pintura en la que destaca el patetismo de la escena representada, donde, de una forma paralela a lo planteado por Tiziano, se asiste a un aislamiento de la figura del protagonista. Cristo está solo y su manera de sujetar la Cruz es reveladora de lo peculiar de esta iconografía: no la está llevando, como en los cuadros anteriores de Sebastiano del Piombo o en los posteriores de Tiziano. Aquí las manos de Cristo parecen acariciar la Cruz, plasmando en una imagen la relación de adoración que el devoto tiene que manifestar hacia aquel sagrado madero. Una postura muy llamativa que volvemos a encontrar en el otro cuadro de Coxcie registrado en el inventario carolino. En este caso, pese a que Cristo se encuentra acompañado por otros personajes¹⁰⁶⁷, resulta interesante notar su absoluto alejamiento de ellos, como si con ello se demostrara el valor extraterrenal de la adoración de la Cruz que el fiel puede alcanzar gracias a la contemplación de las imágenes. Unos mecanismos, los de la contemplación de esas imágenes, que hay que entender como parte de un proceso de activación de sus propias capacidades y que podemos asimilar a lo desarrollado en el género del retrato¹⁰⁶⁸. De hecho, hay que explicar bajo este enfoque la presencia en Yuste de una galería de retratos de los familiares más cercanos del emperador, que se convierte en un eficaz complemento del conjunto de obras de devoción. Así se demuestra la absoluta coherencia en la elección de las pinturas que Carlos V se llevó en su retiro y los parámetros formales que rigieron la definición de la estructura edilicia de Yuste¹⁰⁶⁹,

¹⁰⁶⁷ Se trata del cuadro de la Colección Real actualmente en el Palacio Real de Madrid, sobre este cuadro véase CHECA 1992, pp. 410-411.

¹⁰⁶⁸ Sobre esta cuestión véase la reciente intervención de NAGEL 2008, pp. 41-55, especialmente en lo que se refiere al desarrollo de la relación entre icono y retrato en el marco teórico vinculado a la creación de las imágenes y de los cultos religiosos (pp. 45-47).

¹⁰⁶⁹ Una síntesis eficaz de estos conceptos la plantea CHECA 2000, pp. 308-309: "tras los episodios arquitectónicos de Granda, Toledo o Bruselas es la modestia de este empeño final y

donde de forma análoga y paralela a lo que hemos comprobado en las pinturas, se reduce la *arquitectura* iconográfica a los elementos esenciales y funcionales: al recogimiento y a la devoción individual.

el uso de un vocabulario constructivo de tipo tradicional y local, ceñido, en esencia, a tradiciones rurales españolas”.

7.6 UNA NOTA SOBRE LA GLORIA

El particular enfoque de la religiosidad de Carlos V, vista desde el retiro de Yuste, nos permite comprender algunos de los motivos más íntimos que determinaron los criterios de encargo y posterior selección de aquellas pinturas. En este sentido debemos considerar como un caso aparte la *Gloria* de Tiziano¹⁰⁷⁰, que además de ser la primera pintura incluida en los inventarios carolinos, es una obra de arte con una fuerte connotación pública, aunque compaginada con profundos elementos de devoción individual. El primer aspecto lo confirma su antiguo emplazamiento en la iglesia de Yuste y, el segundo, el hecho de que el emperador pudiera contemplarla desde su propia habitación, en una clara muestra de recogimiento individual¹⁰⁷¹.

Tiziano plantea en la *Gloria* la complejidad estructural de una composición en la que la piedad individual del emperador pudiera coexistir junto con una construcción iconográfica en la que fuera patente la exaltación dinástica de la rama española de los Austrias. De tal manera que sólo aparecen representados, como recordará Sigüenza casi cincuenta años más tarde¹⁰⁷², el propio Carlos V, su mujer, su hijo y heredero, y su hija Juana, personajes que todos ellos tuvieron un papel de primer orden en la política ibérica. No obstante, los rasgos tan peculiares de la *Imitatio Christi* profesada por el emperador, cuyas características hemos comprobado a lo largo de este texto, se insinuaron de una manera sutil en la *Gloria* por medio de los pinceles de Tiziano. La prueba la encontramos en la cuidada elección de los gestos y posturas de todos y cada uno de los personajes representados en la escena. En particular nos referimos a los protagonistas del grupo de la derecha guiados por el propio emperador. A menudo se ha hecho hincapié en cómo Carlos V no lleva la corona en la cabeza, sino que está apoyada al lado de su pierna

¹⁰⁷⁰ MANCINI 1998, n.º 108, pp. 229-30.

¹⁰⁷¹ Sobre la iconografía de la *Gloria* y sobre las diferentes funciones desarrolladas por la pintura en sus diferentes emplazamientos véase CHECA 2007, pp. 135-162, con amplia bibliografía de referencia.

¹⁰⁷² SIGÜENZA 1605, p. 371 y aquí capítulo 9.

arrodillada, y en cómo todos los miembros de la familia imperial visten túnicas blancas. Lo que nos interesa destacar es que no todos están en la misma actitud y postura frente a la visión/manifestación de la divinidad en su tríplice esencia. Carlos, Felipe y Juana están arrodillados y con las manos juntas en acto de venerar con sus plegarias a la divinidad; por otro lado, la emperatriz tiene los brazos cruzados en el pecho, con un gesto que adquiere valor añadido si consideramos que era la única de su familia que había fallecido, circunstancia que le excusa de llevar el velo que, sin embargo, vemos en la cabeza de su hija. Además, contemplando la compleja *máquina* representativa imaginada por Tiziano, podemos comprobar cómo Isabel del Portugal es el único personaje que tiene un contacto directo con el mundo de lo divino, puesto que el ángel que está colocado detrás de ella apoya una mano sobre su espalda con un gesto cuya interpretación retórica nos lleva hacia la tradición iconográfica veneciana y en particular hacia las posturas convencionales con que los santos epónimos acompañan a sus protegidos. Un recurso formal que el propio Tiziano había utilizado en obras como la *Virgen con el Niño, santos y un donante* de la Fundación Magnani Rocca de Parma o en el *Jacopo Pesaro encomendado a San Pedro por el Papa Alejandro VI* del Koninklijk Museum voon Schone Kunsten de Amberes. De esta manera, Tiziano querría dejar constancia iconográfica de la diferencia entre los miembros de la familia imperial que aún estaban vivos y los que, como la emperatriz, habían muerto ya. Por otro lado no debe resultar demasiado extraño que el pintor incluyera, justo debajo del grupo orante de la familia de Carlos V, su propio autorretrato aunque disimulado entre la multitud.

Capítulo 8

Imágenes de devoción y estrategias formales en la pintura de Tiziano para Felipe II: la dinastía y el modelo de los Santos

8.1 FELIPE II, TIZIANO Y LA ELABORACIÓN DE LAS IMÁGENES DEVOTAS DE LA MONARQUÍA ESPAÑOLA

Tratar la relación entre Tiziano y Felipe II bajo el enfoque de las creaciones vinculadas a la iconografía católica¹⁰⁷³ requiere, por la complejidad del argumento, un notable esfuerzo de síntesis y de sistematización del conjunto de los datos que tenemos a nuestra disposición. El primero y quizás el más relevante de ellos resulta aparentemente lejano a la relación directa entre el pintor y su mecenas: hablamos, evidentemente, del Concilio de Trento¹⁰⁷⁴ entendido como la respuesta normalizadora del mundo católico a los desafíos lanzados por

¹⁰⁷³Específicamente sobre estos argumentos señalamos las intervenciones de HOPE 1980, 144-166; GOFFEN 1990, pp. 85-93, part. pp. 91-93; CHECA 1992, pp. 232-439; PUTTFARKEN 2005, 184-196; GENTILI 2007, 279-284; GOLDFARB 2007, pp. 95-110.

¹⁰⁷⁴ Sobre el Concilio de Trento y sus avatares queda fundamental la aportación de JEDIN 1972-1981; mientras que en relación a la síntesis de sus debates y véase BERNHARD-LEFEBRE-RAPP 1990.

Martín Lutero¹⁰⁷⁵. Un acontecimiento que, sin embargo, tuvo una repercusión¹⁰⁷⁶ en la forma de concebir la representación y la función de las imágenes¹⁰⁷⁷ por parte de Felipe II y por supuesto de Tiziano. En este proceso y después de las interrupciones de finales de los años cuarenta¹⁰⁷⁸, el monarca español tuvo un papel central hasta convertirse en uno de los motores de la reanudación de las sesiones conciliares a partir de 1560¹⁰⁷⁹, llevando al cabo una estrategia política que exponía directamente y en primera persona a la Monarquía Hispánica y a sus representantes en la elaboración de una transformación profunda del estado eclesiástico cuya finalidad era la de eliminar las contradicciones evidenciadas por la reforma protestante¹⁰⁸⁰. Se trata del único marco contextual en el que plantear la interpretación en clave retórica¹⁰⁸¹ de aquel nutrido número de pinturas que Tiziano pintó para el rey de España y que, de hecho, se convirtieron en manifestaciones y proyecciones de la función institucional de su sentimiento religioso¹⁰⁸²,

¹⁰⁷⁵ Sobre Lutero y el recorrido de su religiosidad véase BAINTON 1958, pp. 47-79.

¹⁰⁷⁶ Sobre las repercusiones del Concilio de Trento en el mundo de las artes sigue vigente el abanico de cuestiones planteadas por BLUNT 1980, pp. 115-141.

¹⁰⁷⁷ La interpretación del sentido y de la función de la pintura se encuentra ampliamente refrendado por el padre Sigüenza en relación al Monasterio de San Lorenzo de El Escorial; los aspectos esenciales de lo que podemos referir directamente a las *intencionalidades* de Felipe II han sido pormenorizados por MULCAHY 1992, señalamos part. pp. 3-8 en lo relativo a la proyectualidad escurialense y pp. 11-12 sobre la función de los pintores. Por su parte CHECA 1992, ha establecido enlaces directos entre los programas religiosos del monarca y las actuaciones de los artistas a su servicio, y pero sobretudo, ha destacado la necesidad de interpretar la decoración de El Escorial, y de esta manera las intencionalidad del rey, vinculándola a los libros de entrega, donde, por cierto, se incluye gran parte de los cuadros de Tiziano; en part. señalamos pp. 323-344.

¹⁰⁷⁸ En relación a las controversias entre Carlos V y el papado sobre el desarrollo del Concilio posteriormente a 1548 véase LUTZ 1979, pp. 33-64 y sobre las acciones diplomáticas llevadas al cabo por el emperador véase FERRANDIS TORRES 1958, pp. 373-400.

¹⁰⁷⁹ Un argumento tratado en sus pormenores por TELLECHEA IDÍAGORAS 1979, pp. 109-135.

¹⁰⁸⁰ Una cuestión precisada recientemente por FERNÁNDEZ TERRICABRAS 2000, pp. 35-75, part. pp. 69-70.

¹⁰⁸¹ Sobre la función y el uso de la retórica tridentina véase BOLZONI 1984, pp. 1057-1068.

¹⁰⁸² Felipe II adoptó a lo largo de toda su vida y especialmente en lo referido a las manifestaciones y representaciones públicas de su *magnificencia* una estrategia semántica de la que, a parte los retratos, no quedaron excluidas las pinturas de tema devocional, véase CHECA 1989, pp. 121-131; MARTÍNEZ BURGOS 1990, pp. 13-45 en relación con las consecuencias de la ideología de origen erasmista; mientras que una propuesta de

entendido en su vertientes pública y privada¹⁰⁸³. Lo demostraría el emplazamiento escurialense posterior de la mayoría de los cuadros del monarca¹⁰⁸⁴, circunstancia que, por otro lado, contribuyó a convertir el coleccionismo¹⁰⁸⁵ de Felipe II¹⁰⁸⁶ en parte esencial de la estrategia de celebración ideológico-dinástica¹⁰⁸⁷ reservada al Monasterio¹⁰⁸⁸ y a sus

sistematización de las fuentes relativas a la función devocional de las imágenes en el marco tridentino en SUÁREZ QUEVEDO 1998, pp. 257- 290.

¹⁰⁸³ La complejidad de la dialéctica entre la religiosidad pública y privada en los años de la Contrarreforma véase NALLE 2008, pp. 255-272; en lo relativo a esta cuestión en Felipe II véase las diferentes posturas de MULCAHY 1998, pp. 159-183; GONZÁLEZ GARCÍA 1998, pp. 185-201; MARTÍNEZ-BURGOS 1998, pp. 113-130, mientras para la interpretación en clave coleccionista de su relación con la pintura religiosa véase DE ANTONIO 1998, pp. 135-157.

¹⁰⁸⁴ Este tema ha sido abordado por VON DER OSTEN SACKEN 1984, pp. 27-35, donde se pone directamente en relación el Monasterio con la protección del culto de los santos y los decretos del Concilio de Trento.

¹⁰⁸⁵ Respecto a la definición de las características del coleccionismo de Felipe II es determinante devolver la importancia que le corresponde a uno de los párrafos de un testigo contemporáneo, Giovan Battista Armenini. Quien, refiriéndose a unos dibujos destinados al monarca español, alude a su sistemático afán de recolección hacia las obras de arte antiguo o hacia las reproducciones de ellas. Una argumentación que confirma cómo el monarca transmitió la imagen de un coleccionista culto y consciente de sus actos, alguien que, de forma consecuente, apostaba hacia la creación de unos conjuntos de obras de arte que a la vez fueran testigos de su ortodoxia religiosa y de su afán por imitar a los antiguos. Para lograr este último objetivo era necesario conocer y hablar el mismo lenguaje que ellos: era necesario manifestar poseer las claves del clasicismo. Felipe II no se limitó a reunir objetos bellos, sino que lo hizo con un proyecto bien definido, aunque haciéndose llevar por una voracidad insaciable, como confirmarían lo recogido en el texto de Armenini: “In Anversa un gran Signore de’ Fuccheri, il qual, si dice; che di ciò si diletta sopra modo, et à questo Agente, ch’io dico, se ne fece un’altra copia, la quale dopo non molto tempo, egli medesimo la portò con seco in Spagna alla gran Corte del Re Filippo, con altri disegni infiniti, che tuttavia comperava, et ch’era in commissione à noi per esso à disegnare piante, Tempij, Medaglie, Archi, Colonne, Statue, et altre cose assai antiche che si sono ritrovate per quella Città in diversi tempi, che però erano delle più notabili et più perfette dell’altre”; ARMENINI 1587, p. 180

¹⁰⁸⁶ En relación a la percepción contemporánea de la atención de Felipe II hacia el mundo de las artes resulta casi preceptivo evocar la dedicatoria de la *Idea del Tempio della Pittura*, donde, aparte de los giros propios de la retórica cortesana típica del género, se hace repetida y explícita mención del interés de Felipe hacia la pintura como la primera de sus aficiones artísticas y coleccionistas: “quanto V. M. fra le altre arti liberali, delle quali si diletta, principalmente si compiaccia di questa nobile arte della Pittura [...]. Questo dirò solo, che per la cognizione che V. M. ha della Pittura, e per la molta stima in che mostra d’averla”; LOMAZZO 1590, p. 7 y p. 9.

¹⁰⁸⁷ SÁENZ DE MIERA 2001, pp. 123-186.

¹⁰⁸⁸ En referencia al Monasterio de San Lorenzo de El Escorial es el propio padre Sigüenza quien se hace cargo de explicar la función de la pintura, y en concreto de la pintura de

diferentes aposentos¹⁰⁸⁹. A Tiziano le correspondió ser fiel intérprete de aquella estrategia ideológica. Lo hizo por medio de unos instrumentos lingüísticos seguramente compartidos con su mecenas y que encontraban su razón de ser en la matización de los contenidos o en la variación de las alusiones alegóricas. De hecho, asistimos a una adecuación semántica de modelos y pinturas elaborados en años y hasta en décadas lejanas. De tal manera que las *invenciones* de nuevos modelos iconográficos resultan ser muy limitadas -o casi inexistentes- entre los lienzos de pintura religiosa destinada a Felipe II. El monarca español y Tiziano no mostraron tensiones o ni siquiera una señal de polémica dialéctica en lo referido a los contenidos de unas pinturas¹⁰⁹⁰ de las que ambos se declaraban entusiastas. Una sintonía entre autor/mecenas y forma/contenido cuyos efectos quedan registrados y confirmados por el éxito que alcanzaron en España muchos de los temas iconográficos pintados a lo largo de los tres

historia en relación directa con el emplazamiento de la misma según el concepto del “decoro del lugar” desarrollado por BLASCO CASTIÑEYRA 1999, pp. 63-65.

¹⁰⁸⁹ Recientemente BASSEGODA Y HUGAS 2002, pp. 17-27, ha planteado la posibilidad de reconsiderar el papel coleccionista de Felipe II en relación a su actividad de promotor y mecenas del Monasterio de El Escorial, proponiendo una interpretación de los datos materiales de las *entregas* entre 1574 y 1597. Una perspectiva revalidada por la propia estructura de los libros de entregas que diferencian y catalogan los cuadros por su autografía, distinguen la calidad estética de los mismos y, finalmente, destacan este último aspecto vinculándolo a la función devocional de los cuadros. Es el propio BASSEGODA Y HUGAS que lo señala afirmando que de los lienzos de mayor importancia (autor/tema) se indicaba hasta el emplazamiento por expresa voluntad del monarca: “Se puede suponer, por tanto que las piezas llevaran ya algún tiempo en el monasterio, y que su ubicación fuera fruto, como todo en San Lorenzo, de la directa decisión del rey. Las obras de las que se indica ubicación son algunas de las más importantes por su función litúrgica, o por su mérito artístico” (p. 23). Una afirmación que, por otro lado, deja meridianamente clara la correspondencia entre los criterios coleccionistas de Felipe II y su forma de entender la función de la pintura devocional, donde aspectos como la autoría y la calidad estética encontraban reflejo directo en la capacidad de mover a la devoción individual y colectiva. Dicho en otros términos, el decoro formal e iconográfico de las pinturas de Felipe II era parte integrante del ya citado proceso de exaltación dinástico-ideológico del Monasterio de El Escorial, donde, hasta la propia colección de pintura, vista en su conjunto y por casos particulares, lograba tener un papel tan decisivo y equiparable quizás al de la recuperación clasicista reservada a la arquitectura; sobre estas cuestiones véase más en detalle cap. 9.

¹⁰⁹⁰ El conjunto de las cartas entre el pintor y su mecenas lo dejan entender sin lugar a dudas. En ninguna ocasión encontramos rasgos de polémica o malestar entre los dos. Muy diferentes son las petulantes peticiones de dinero del pintor o sus quejas sobre los diferentes embajadores y sus actuaciones, algo relativamente frecuente en la relación entre el rey y sus artistas; cf. MARÍAS 1999, pp. 239-249.

lustros finales de la vida del artista. Aquellos lienzos se convirtieron en puntos de referencia, tanto para los creadores de imágenes de la centuria siguiente, como por su triunfo literario en ambos siglos¹⁰⁹¹. Dicho en otros términos, la pintura devocional que Tiziano realizó para Felipe II representa un episodio significativo de la correspondencia entre forma y contenido planteada en 1563¹⁰⁹² por el Concilio de Trento y ampliamente justificada por los requerimientos de la religiosidad española y por su concepción del *decoro*¹⁰⁹³. En la sintonía entre la ideología religiosa del rey católico y su proyección figurativa en los lienzos de Tiziano es donde se encuentra la raíz más honda del proceso de sedimentación de estas imágenes en el repertorio figurativo-devocional español. Tiziano se convirtió en el intérprete más fiel de la devoción individual filipina¹⁰⁹⁴ y, al mismo tiempo y según los planteamientos propios de un *ethos* de derivación aristotélica¹⁰⁹⁵, aquellos lienzos empezaron a representar modelos universales en los que el catolicismo de los cortesanos y clérigos españoles podía encontrar verosímilmente representadas sus aspiraciones devocionales y su ambición por compartir la religiosidad modélica del monarca, por lo menos en sus expresiones artísticas. De esta manera, los cuadros de devoción que Tiziano pintó para Felipe II

¹⁰⁹¹ PÉREZ SÁNCHEZ 1976, pp. 140-168; DE ARMAS 1978, pp. 338-352; más en general para las manifestaciones literarias de la devoción COUSINÉ 2008, pp. 273-296.

¹⁰⁹² Nos referimos a la última sesión del Concilio en la que se plantean las disposiciones sobre las imágenes; véase SARPI 1974, pp. 1241-1243.

¹⁰⁹³ En relación a la definición del *decoro* artístico en la España filipina véase MARTÍNEZ BURGOS 1988, pp. 91-102; más directamente vinculadas a Felipe II, las tesis de MULCAHY 1992, pp. 54-67.

¹⁰⁹⁴ RODRÍGUEZ DE LA FLOR 1988, pp. 73-86; MARTÍNEZ BURGOS 1989, pp. 30-35; MARTÍNEZ BURGOS 1990, pp. 97-108; GONZÁLEZ GARCÍA 1998, pp. 185-201.

¹⁰⁹⁵ Resulta ser significativa en tal sentido la repercusión que la *Retórica a Alejandro*, ha tenido en la definición de la función del artista en la tratadística del siglo XVI, al señalar la correspondencia entre el *ethos* individual y las repercusiones sociales del mismo que auspician la realización de “acciones grandes, nobles y convenientes para la mayoría”, en ANAXÍMENES DE LÁMPACO 2005, p. 289. Por ejemplo, en lo que afirma Giovan Battista Armenini sobre la función social del pintor y su correspondiente proyección: “E’ certo che per queste vie si è viduto i pittori farsi grandi, et famosi, e non col mezzo dei capricci, ò per le bizzarrie, che si son dette, et pericliò è bene che vi stiano da lungi i vitii delle pazzie, et delle selvatichezze, nè si stia astratti, ne si faccia il bizzarro con con disconci fatti, nè con parole stomachevoli, percioche queste cose sono proprie degli animi abietti, e vili, nè ci val più scuse per i sciocchi dell’arte è coprirsì con lo scudo delle difficoltà, che si trovano a farsi eccellenti: poichè per gli essempli di tanti valentuomini si trova esser tutto il riverso”; ARMENINI 1587, p. 210.

constituyen un conjunto rico de elementos comunes en lo que se refiere a la forma de entender y representar los episodios vinculados a las sagradas escrituras, pese a existir una clara diferenciación funcional entre ellos en lo que se refiere a su destino público o privado¹⁰⁹⁶. Circunstancia que nos permitirá diferenciar las obras encargadas directamente al pintor, de las que fueron fruto de sus diferentes herencias¹⁰⁹⁷ y de las que se compraron posteriormente a la muerte del artista¹⁰⁹⁸. Sin embargo, el núcleo central de las pinturas lo representan aquellos lienzos en los que la relación directa entre Felipe II y Tiziano puede comprobarse en términos documentales y confirmarse a través de

¹⁰⁹⁶ Aludimos directamente a los emplazamientos recogidos en los *libros de entregas*, donde la especificación de los lugares a los que iban destinados los diferentes lienzos determinan los criterios de recepción y la funcionalidad de los mismos, permitiéndonos definir con un suficiente margen de aproximación, la *intencionalidad* de Felipe II, en tal sentido cf. Archivo General Palacio Real de Madrid, desde ahora AGPRM, Patronatos, San Lorenzo, leg. 1995, *Entrega Primera* 1571-1574, pp. 200-204.

¹⁰⁹⁷ En este marco queremos recordar la importancia funcional otorgada a los lienzos heredados de su padre, el César Carlos, y sobre todo al conjunto de aquellos que Felipe II adquirió de la herencia de su tía María. Entre este último grupo destaca la consideración reservada, por el rey español, a la restitución visual del *Noli me tangere*, llevada al cabo por medio de una copia de Alonso Sánchez Coello; cf. WETHEY 1969, pp. 119-120, n° 81; CHECA 1994, p. 249, n° 8; BODART 2000, n° 150, pp. 266 BASSEGODA Y HUGAS Y HUGAS 2002, LC3, p. 332.

¹⁰⁹⁸ Se podría plantear la existencia de un cuarto grupo de pinturas constituido por las obras que Felipe II adquirió tras la muerte del pintor. Se trata de obras que tienen diferentes orígenes y que no responden a un proyecto organizado, aunque no pueden limitarse su análisis al simple interés de Felipe II por el coleccionismo de las obras de uno de sus pintores preferidos. Porque, pese al no tratarse de pinturas directamente encargadas al artista, siguen reuniendo -en su conjunto- las características de decoro y expresión de la religiosidad del monarca español que Tiziano supo interpretar de forma tan eficaz. En este marco es todavía más interesante destacar la coherencia coleccionista del monarca español: Felipe II, siguiendo las tendencias críticas de la época, apostó por recolectar pinturas cuyo estilo correspondiera a la primera etapa del pintor, como en el caso de *La Virgen con el Niño*, *Santa Dorotea* y *San Jorge*, sin descuidar aquellos temas iconográficos cuyos ejemplares todavía no poseía, como el *Adán y Eva* o por hacerse con versiones de calidad de algunos de los que ya contaba su colección. En concreto nos referimos a los siguientes cuadros: *La Virgen con el Niño* *Santa Dorotea* y *San Jorge*, cf. WETHEY 1969, p. 109, n° 65; CHECA 1994, p. 245, n° 1; BASSEGODA Y HUGAS 2002, SI8, p. 130; FALOMIR 2003, p. 156, n°8; *Entierro de Cristo*, cf. WETHEY 1969, pp. 91-92, n° 38; CHECA 1994, pp. 258-259, n° 25; BASSEGODA Y HUGAS 2002, AM4, p. 142; FALOMIR 2003, pp. 261-263, n°47-48; *Adán y Eva*, cf. WETHEY 1969, p. 63, n° 1; CHECA 1994, pp. 252-253, n° 15; FALOMIR 2003, p. 252, n°43; *Santa Catalina de Alejandría*, cf. WETHEY 1969, pp. 177-178, n° X-32; CHECA 1994, pp. 276, n° 60; BASSEGODA Y HUGAS 2002, IV6, p. 202; FALOMIR 2003, p. 276, n° 55.

un análisis profundo de sus correspondientes contenidos iconográficos individuales y de conjunto. Entre los lienzos que Felipe II encargó directamente al pintor podemos distinguir por lo menos tres grupos temática y funcionalmente homogéneos. El primero lo componen las dos grandes alegorías devocionales *La Religión socorrida por España*¹⁰⁹⁹ y *Felipe II ofrece el infante don Fernando a la Victoria en ocasión de la batalla de Lepanto*¹¹⁰⁰. Su destino original en el Alcázar de Madrid¹¹⁰¹ explica, por lo menos en parte, las razones de una carga semántica tan exasperada y destinada a ofrecer una interpretación político-religiosa de la monarquía española, representada, esto es, cómo el más solido baluarte en defensa de la fe católica.

El segundo grupo lo forman los cuadros empleados para enseñar de forma modélica los atributos de devoción¹¹⁰² o martirio¹¹⁰³ de un selecto

¹⁰⁹⁹ Cf. MORENO VILLA 1933, pp. 115-116; WETHEY 1969, p. 124, n.º 88; PANOFSKY 1992, pp. 187-190; CHECA 1994, p. 259, n.º 26; BASSEGODA Y HUGAS 2002, CV7, p. 177; FALOMIR 2003, pp. 290-291, n.º 62; CHECA 2005, pp. 109-127; FALOMIR 2005, pp. 158-161; TERRIBILE 2007, n.º 76, pp. 395-396; TAGLIAFERRO 2007, n.º 3.15, pp. 331-334.

¹¹⁰⁰ MORENO VILLA 1933, pp. 113-114; GRONAU 1936, pp. 107-108; WETHEY 1971, pp. 132-133, n.º 84; CHECA 1994, pp. 274, n.º 55; FALOMIR 2003, p. 288, n.º 61; CHECA 2005, p. 121; FALOMIR 2005, pp. 156-158; TERRIBILE 2007, n.º 124, pp. 426-427.

¹¹⁰¹ Sobre la localización de los dos lienzos véase SÁNCHEZ CANTÓN 1956-1959, II, respectivamente n.º 452, p. 397 y n.º 340, p. 251 más reciente la intervención de BASSEGODA Y HUGAS 2002, CV7, p. 177-178.

¹¹⁰² Se trata de un grupo de pinturas donde la individualidad de cada santo puede vincularse directamente a diferentes aspectos de la devoción filipina, como podremos comprobar a lo largo de las páginas siguientes. Los cuadros en cuestión son: *Santa Margarita*, WETHEY 1969, pp. 141, n.º 116-117 y p. 178, n.º X-35; MASÓN RINALDI 1984, p. 168; CHECA 1994, p. 248, n.º 7 y pp. 275-276, n.º 58; BASSEGODA Y HUGAS 2002, S23, p. 130 y AM3, pp. 141; 2003, p. 406; CRESSONI 2007, n.º 69, pp. 388-389; GROSSO 2007, n.º 3.2, pp. 290-293; *San Jerónimo*, WETHEY 1969, p. 136, n.º 108; CHECA 1994, pp. 259-260, n.º 27; BASSEGODA Y HUGAS 2002, CV1, p. 175; BAGLIETTO-ARNAIZ-HERRERO 1992, pp. 29-36; FALOMIR 2003, p. 286, n.º 60; GARCÍA FRÍAS 2005, pp. 139-143; GARCÍA FRÍAS 2007, n.º 3.16, pp. 335-337; *San Juan Bautista*, WETHEY 1969, p. 137, n.º 110; CHECA 1994, p. 253, n.º 16; GARCÍA FRÍAS 1999, pp. 145-149; BASSEGODA Y HUGAS 2002, S29, p. 133; FALOMIR 2003, p. 278, n.º 56; GARCÍA FRÍAS 2005, pp. 139-143; ZAMPIERINI 2007, n.º 56 pp. 378-379; *Santa María Magdalena*, cf. WETHEY 1969, pp. 148-151, n.º 127-129; BASSEGODA Y HUGAS 2002, S9, p. 122 CHIARI MORETTO WIEL 2007, n.º 67-68, pp. 387-388; ARTIMIEVA 2007, n.º 3.11, pp. 319-322; GENTILI 2007, p. 281 y n.º 3.12-3.13, pp. 323-327.

¹¹⁰³ *Martirio de San Lorenzo*, WETHEY 1969, pp. 140-141, n.º 115; CHECA 1994, pp. 255-256, n.º 21; *Santa Margarita*, WETHEY 1969, p. 178, n.º X-35; CHECA 1994, pp. 275-276, n.º 58; BASSEGODA Y HUGAS 2002, IV, p. 200; FALOMIR 2003, p. 280, n.º 57; GARCÍA FRÍAS 2003, pp. 32-34.

grupo de santos y, finalmente, un tercer grupo, del que nos ocuparemos en el capítulo siguiente, lo constituyen aquellos lienzos cuyo eje temático se encuentra en la representación de los episodios de la vida y pasión de Cristo en sus diferentes aspectos y momentos devocionales¹¹⁰⁴.

¹¹⁰⁴ *La Adoración de los Reyes Magos*, cf. WETHEY 1969, pp. 65-66, n° 3; CHECA 1994, p. 252, n° 14; BASSEGODA Y HUGAS 2002, IV2, p. 200; FALOMIR 2003, p. 156, n° 8; GARCÍA FRÍAS 2005, pp. 139-143; *La última cena*, cf. WETHEY 1969, pp. 96-98, n° 46; CHECA 1994, pp. 250-251, n° 12; GARCÍA FRÍAS 1999, pp. 139-145; DAL POZZOLO 2007, n° 53, pp. 375-376; BASSEGODA Y HUGAS 2002, OE1, p. 363; *El santo Entierro*, cf. WETHEY 1969, pp. 90-91, n° 37; CHECA 1994, pp. 251-252, n° 13; BASSEGODA Y HUGAS 2002, IV4, p. 201 y AM4, p. 142; FALOMIR 2003, pp. 261-263, n° 47-48; DAL POZZOLO 2007, n° 60, pp. 382-383; *Oración en el Huerto* por medio de una conocida replica de Alonso Sánchez Coello; cf. WETHEY 1969, pp. 68-69, n° 6-7; CHECA 1994, pp. 254-255, n° 18, 20; BASSEGODA Y HUGAS 2002, S8, p. 122 y CP1, p. 161; FALOMIR 2003, p. 270, n° 52; CASELLATO 2003, pp. 67-70; GARCÍA FRÍAS 2005, pp. 137-139; ZAMPERINI 2007, n° 57, pp. 379-380; *Cristo y el Cirineo*, cf. WETHEY 1969, pp. 80-81, n° 23; CHECA 1994, pp. 253-254, n° 17; BASSEGODA Y HUGAS 2002, PH28, p. 255; FALOMIR 2003, p. 266, n° 50-51; *Cristo Crucificado*, cf. FIOCCO 1956, pp. 343-348; MILICUA 1957, pp. 115-123; PETRUCCI 1969, pp. 591-595; WETHEY 1969, p. 85, n° 29; CHECA 1994, p. 250, n° 11; BASSEGODA Y HUGAS 2002, S28, p. 132; GARCÍA FRÍAS 2007, n° 3.7, pp. 306-308; *Cristo Crucificado*, cf. WETHEY 1969, pp. 170-171, n° X-7; CHECA 1994, p. 274, n° 56; BASSEGODA Y HUGAS 2002, CA10, p. 353; GARCÍA FRÍAS 2007, n° 3.8, pp. 309-311; *Virgen con el Niño*, cf. WETHEY 1969, pp. 100-100, n° 53; CHECA 1994, pp. 254-255, n° 19; BASSEGODA Y HUGAS 2002, S6, p. 121; *Tributo de la Moneda*, cf. WETHEY 1969, pp. 164-165, n° 148; CHECA 1994, p. 258, n° 24; MANCINI 1998, p. 500, n° 154; BASSEGODA Y HUGAS 2002, S11, pp. 123-124; PENNY 2003, n° 32, pp. 156-157; GROSSO 2007, n° 3.14, pp. 328-329; *Ecce Homo* WETHEY 1969, p. 84, n° 28 y pp. 170, n° X-6; CHECA 1994, p. 260, n° 28 y p. 274, n° 57; BASSEGODA Y HUGAS 2002, S19, p. 127; IV19, p. 208; CPA10, p. 299;

8.2 LAS ALEGORÍAS DE LA DINASTÍA EN DEFENSA DE LA FÉ: PROBLEMAS DE INTERPRETACIÓN ENTRE INVENCION Y REUTILIZACIÓN ICONOGRÁFICA

El primer grupo al que aludimos anteriormente lo constituyen exclusivamente dos pinturas que destacan por ofrecer un conjunto de referencias alegóricas que Tiziano utilizó para plasmar en pintura el compromiso ideológico de la monarquía española en defensa de la fe y, en este marco, exaltar el papel desarrollado por el propio Felipe II como rey católico. Dicho en otros términos, *La Religión socorrida por España y Felipe II ofrece el infante don Fernando a la Victoria en ocasión de la batalla de Lepanto* son dos cuadros absolutamente paradigmáticos¹¹⁰⁵ de la forma de entender la relación entre la religión, la corona y los acontecimientos históricos de la época¹¹⁰⁶. Sin embargo, estos dos grandes lienzos plantean, desde el punto de vista ideológico, un alejamiento de las estrategias formales llevadas a cabo por el pintor en ocasiones anteriores. Tiziano dejó a un lado todo tipo de naturalismo privilegiando, en cambio, un alegorismo conceptual muy complejo y en algún caso hasta rebuscado, cuyas consecuencias influyeron en la composición de las dos pinturas y, también, en su posterior recepción, donde a menudo se confundieron a los protagonistas de las alegorías y, en consecuencia, se desvirtuó, por lo menos parcialmente, la interpretación de los lienzos. Un proceso que podríamos definir de degradación semántica y que provocó una recepción, como no podía ser de otra manera, casi

¹¹⁰⁵ Como ya había señalado PANOFISKY 1992, p. 74-76, al definir el lienzo como “un retrato cargado de simbolismo dinástico y religioso” (cita en p. 74).

¹¹⁰⁶ España y la Monarquía Hispánica eran para Felipe II el principal instrumento de defensa de la fe frente a cualquier tipo de peligro exterior y en primer lugar frente a los ataques de los enemigos por antonomasia los turcos infieles; cf. ELIOTT 1982, pp. 241-263; KAMEN 1997, pp. 81-111; mientras que para la identificación de “el Turco” con el enemigo infiel véase BUNES IBARRA, 1998, pp. 191-211, especialmente efectiva la síntesis de p. 197: “*El Turco*, tanto en su versión terrestre, representado por los jenízaros, como por la marítima, encarnado por los arráeces, se convierte en el antagonista por antonomasia pues reúne en su persona la príncipe infiel, a la figura del tirano y al gobernante más despótico y poderoso del momento”.

exclusivamente formal de algunos elementos singulares de los dos lienzos.

8.3 UN GEROGLÍFICO PARA CELEBRAR LEPANTO: LA DIALÉCTICA ENTRE IDENTIDADES ICONOLÓGICAS Y AUTOGRAFÍA ESTILÍSTICA

La victoria en la batalla de Lepanto por parte de la Liga Santa¹¹⁰⁷, en 1571, llevó Felipe II a encargar un cuadro a Tiziano. Aquel lienzo servía, también, para celebrar el nacimiento de su propio hijo y heredero, el infante don Fernando¹¹⁰⁸. Se trata de uno de aquellos raros casos en los que tenemos constancia documental de que el monarca quiso mandar a Tiziano las pautas iconográficas de la imagen que quería ver representada, hasta el punto de enviar al pintor un modelo¹¹⁰⁹ en el que se recogían su rostro y el del infante¹¹¹⁰. Tiziano solventó el encargo pintando, con una amplia (y evidente) intervención de su eficaz taller¹¹¹¹, uno de los últimos cuadros de su vida. La pintura aparece cargada de un manierismo mecánico, donde, a pesar de los recientes intentos de revalorizar su calidad con atrevidos montajes expositivos¹¹¹² o por medio de interpretaciones que aluden al marco contextual propio de las pinturas de batalla y de las celebraciones efímeras de las mismas¹¹¹³, la relación

¹¹⁰⁷ Para entender la trascendencia de Lepanto véase BRAUDEL 1980, vol. II, pp. 583-584.

¹¹⁰⁸ Sobre la relevancia otorgada en la corte al nacimiento del infante don Fernando y las pinturas que se realizaron con motivo del mismo véase GERARD-POWEL 1984, pp. 184-185.

¹¹⁰⁹ Sobre la importancia otorgada por Felipe II a la fidelidad fisiognómica de su retrato véase SERRERA 1990, pp. 45-46.

¹¹¹⁰ En este contexto, el papel de Alonso Sánchez Coello debe de reducirse al de haber facilitado a Tiziano por medio de su hermano Jerónimo, los retratos del monarca y de su hijo, como confirma una minuta de Diego Guzmán de Silva, por aquel entonces embajador español en Venecia, que recordaba que a su llegada en la ciudad de la Laguna, Jerónimo llevaba consigo un *retrato del Príncipe Nuestro Señor*, cuyo semblante tuvo que ser tan llamativo que el propio Dogo quiso verlo tres veces y dos de ellas sin llevar anteojos; MARTÍNEZ 1675, pp. 205-206; para la carta véase MANCINI 1998, pp. 403, n^o 284.

¹¹¹¹ Sobre la intervención del taller de Tiziano véase TIETZE 1936, II, p. 298; PALLUCCHINI 1969, P. 327.

¹¹¹² Un ejemplo lo encontramos en el montaje de la última sala de la Exposición *Tiziano* celebrada en 2003 en el Museo Nacional del Prado de Madrid, donde se ha “reducido” la visibilidad de la pintura exclusivamente a las zonas consideradas originales según los estudios más recientes; cf. FALOMIR 2003, p. 289.

¹¹¹³ MULCAHY 2006, pp. 2-15, plantea interpretar el cuadro por medio de la confluencia de dos cauces figurativos: por un lado la tradición propia del género de las batallas y por otro,

entre el espacio arquitectónico y los cuatro protagonistas parece muy poco lograda hasta llegar a confirmar la intervención de diferentes manos¹¹¹⁴ y formas de entender el ejercicio pictórico¹¹¹⁵.

La idea general que la pintura ofrece es la de una yuxtaposición de elementos derivados de diferentes fuentes literarias e iconográficas¹¹¹⁶, frente a cuya presencia destaca la forma de pintar de la escena del fondo, donde se representan los fragores de la batalla¹¹¹⁷. Cabe señalar que este fondo, tan singular en términos pictóricos, se configura como una demostración eficaz del llamado *non finito*¹¹¹⁸ de Tiziano y no puede entenderse como un simple descuido de un pintor anciano y cansado¹¹¹⁹ cuando, de hecho, representa una estrategia lingüística muy clara y original¹¹²⁰. Un verdadero instrumento filológico al servicio del pintor

vinculándolo a las manifestaciones efímeras que, por ejemplo, se celebraron en Sevilla con motivo de ambos acontecimientos, la victoria de Lepanto y el nacimiento del infante.

¹¹¹⁴ Lo hace, por ejemplo, el simple análisis de los estudios radiográficos del cuadro, donde no solo se evidencia la diferencia entre los tres lienzos que componen el cuadro, sino que se puede apreciar la discontinua calidad de la pintura; cf. CHECA 2005, pp. 120-121.

¹¹¹⁵ MORENO VILLA 1933, pp. 113-116.

¹¹¹⁶ En tal sentido, aunque matizada, recuperamos la contraposición entre la *invención* original de Tiziano y el lenguaje “uninspired metality of an Alonso Sánchez Coello”, planteada por WETHEY 1969, pp. 132, n.º 84.

¹¹¹⁷ Un detalle de tanta envergadura que llamó la atención de otros artistas, como demuestra el caso del propio Velázquez que la reinterpretó en el fondo de su retrato de *don Juan de Austria*; cf. GALLEG0 1990, n.º 58, pp. 342-347.

¹¹¹⁸ El *non finito* de Tiziano en el *Felipe II ofrece el infante don Fernando a la Victoria en ocasión de la batalla de Lepanto*, se ajusta perfectamente a la concepción que Danti plantea para precisar el concepto de la imitación pictórica, especialmente en lo que se refiere a la dialéctica entre retrato y representación imitativa de los acontecimientos: “Ora, per tornare a dire universalmente di tutte le proporzioni delle cose che imitare o vero ritrarre si possono, dico primeramente che ritrarre intendo io che sia fare una cosa appunto come si vede essere un'altra. E lo imitare medesimamente intendo, al proposito nostro, che sia fare una cosa che non solo in quel modo che altri vede essere la cosa che imita, quando fosse imperfetta, ma farla come ella arebbe da essere in tutta la sua perfezione. Imperocché questa parola ‘imitazione’ non intendo che sia altro che un modo di operare il quale fugga le cose imperfette e s'accosti, operando, alle perfezzioni; e che il ritrarre abbia a servire solamente d'intorno alle cose che si veggiono essere, per loro stesse di tutta perfezione”; DANTI 1567, p. 241.

¹¹¹⁹ VASARI 1568, t. II, pp. 814-815, donde el autor toscano define el estilo juvenil y el más tardío, haciendo especial referencia a las edades del maestro veneciano.

¹¹²⁰ Los fragores, los fuegos y los relámpagos de la Batalla de Lepanto pueden entenderse perfectamente como ejemplo eficaz de la aplicación de la disimulación cortesana al campo de la pintura: Tiziano por medio del *non-finito* disimula el esfuerzo y la elaboración artística

que, si en el caso de otros lienzos se había convertido en protagonista de las pinturas, en éste, debido a su función y al interés demostrado por su comitente hacia ella, no podía más que quedar relegado a un espacio secundario. En esta ocasión, el *non finito* sirve, para definir de una manera extraordinariamente eficaz el barullo de la batalla¹¹²¹ y, a la vez, para certificar la autografía de la pintura, calificándola, además, como perteneciente a la última etapa del pintor. Una condición que, de hecho, el resto de la composición parece negar tanto en los términos generales, como en los detalles. Lo demuestra la utilización de un lenguaje manierista singular y pesado que se corresponde con una reutilización de modelos arcáicos y a una imitación escolar y superficial del estilo del maestro¹¹²². Situación determinada por la necesidad de introducir elementos compositivos absolutamente ajenos a la coherencia semántica de la pintura y de la tradición figurativa española o veneciana. En este sentido, resulta ejemplar la presencia de la mesa que ocupa el centro del lienzo y que, aunque derivada de los modelos de bufetes propios de los

utilizando un lenguaje aparentemente fácil, de forma coherente con las recomendaciones de Castiglione (aquí cap. 1) y VASARI 1550, pp. 52-53; convirtiéndose de esta manera en referencia modélica en la búsqueda de un equilibrio formal propio de las estrategias cortesanas según lo indicado por BATTISTI 1980 p. 260-265. En términos de reflexión crítica el cuadro de Tiziano apuesta para, siempre en sintonía con los preceptos del *Cortesano*, dotar su obra del correspondiente decoro formal, entendido no solo como coherencia entre forma y contenido, sino y sobre todo, como punto de equilibrio entre la creación artificial del artista y la representación de la naturaleza. Un concepto, este último, expresado por ejemplo en DANTI 1567, p. 223, quien plantea la necesidad de la terminación última del acabado final como parte esencial de la creación artística: “Il pittore adunque e lo scultore, imitando la natura in qual si voglia cosa, e massimamente nella figura dell’uomo, dee principalmente cercare, più che sia possibile, in esso corpo umano l’intenzione della natura: cioè a qual perfezzione ella desidera che il suo composto proporzionato arrivi e termini. Perciocché, così facendo, potrà esso scultore o pittore rettamente mettere in esecuzione anch’egli il composto della sua figura; e non solamente di quella del corpo umano, ma di tutte l’altre ancora che imitare e ritrarre si possono”. Una afirmación que respalda en términos teóricos la intencionalidad del *non-finito*, como lenguaje artístico de la disimulación.

¹¹²¹ Se ajusta perfectamente a este planteamiento la afirmación de PINO 1548, p. 113, que el arte tiene que ser “imitatrice della natura nelle cose superficiali”; al pintor/artífice le corresponde la función esencial de convertirse en el interprete eficaz de “imagine del natural”, entendida como síntesis final de la belleza natural.

¹¹²² Estas partes del lienzo se ajustan perfectamente a la concepción del declinar del manierismo, según lo planteado, por ejemplo, por ARMENINI 1587, pp. 12-13, en lo que se refiere a la correspondencia entre sistema cortesano y actitud del artista: la simplicidad lingüística es el instrumento idóneo para detectar este proceso. En contraposición propio a las partes de mayor dificultad que revelan la individualidad creadora del artista.

retratos hieráticos en los que se representaba la majestad de los monarcas españoles¹¹²³, pierde todo tipo de referencia semántica, sin llegar a alcanzar una nueva con claridad¹¹²⁴ y, finalmente, sin conseguir siquiera una función decorativa. Se trata de un detalle compositivo que se convierte en lo más parecido a un estorbo visual. Por estas razones se intentó reducir su impacto eliminando las patas perimetrales para aludir de forma sutil a la presencia de un indefinido soporte central. Una situación que, pese a los esfuerzos de los artistas implicados en la obra original y en su remodelación posterior¹¹²⁵, produce un efecto visual muy extraño cuyo resultado final es la sensación de que la mesa está casi flotando en la mitad de cuadro. Al mismo tiempo, Tiziano y su taller sintetizaron en el personaje central de la *Victoria* el conjunto de alusiones a las tendencias al efectismo que Jacopo Tintoretto introdujo en la pintura veneciana de aquellos años y que derivaba su origen de los modelos de las máquinas teatrales¹¹²⁶. Sin embargo, la *Victoria* de Tiziano resulta excesiva, sobrepasa el umbral de lo que podía admitirse en una composición de éste género, llegando al punto de convertirse en una de las posibles causas de las reiteradas equivocaciones en la correcta interpretación del sentido alegórico de aquel mismo personaje. Una circunstancia, por cierto, engendrada por una de las entradas del inventario de los bienes confiscados a Antonio Pérez en 1585¹¹²⁷ y que

¹¹²³ Véase en tal sentido capítulo 5.

¹¹²⁴ Pese a los esfuerzos de Panofsky de vincularla a través de la actitud del monarca y a la presencia de los despojos de la batalla, a la tradición devocional de origen medieval recogida en el Salmo XXIV “Ad te Domine levavi amimam meam”; PANOFSKY 1992, p. 75, nota 41.

¹¹²⁵ Nos referimos a la posterior intervención de Carducho que no tuvo que modificar la estructura, que por cierto él mismo describe en su *Diálogo*: “un cuadro grande del rey Felipe Segundo en pie ofreciendo al Príncipe don Fernando, que le nació en el año 1571, que fue el de la gran victoria Naval que se tuvo del gran Selin, segundo y Ochiali en Lepanto; a cuyo fin se pintó este Geroglífico, por aver sido estimado aquel año, en que tuvo España a un sucesor, no lo teniendo, y por tan gloriosa victoria de tan poderoso enemigo; y assi están aquellos Turcos aerroheajados a los pies, y aquel Angel que baxa del cielo con una palma dice el mote, *Mayora tibi*, y en lexos la misma batalla excelentemente machada y al mismo tamaña en otro lienzo el Emperador su padre armado a cavallo. Estas dos adornan el salon grande, que se hizo de nuevo, que tienen balcones a la Plaza”; cf. CARDUCHO 1633, fol. 155; sobre esta cuestión véase también WETHEY 1971, pp. 132-133; CHECA 2005, pp. 120-121;

¹¹²⁶ PALLUCCHINI 1969, vol. I, p. 194 señaló la relación entre el efecto escenográfico de la caída de la *Victoria* y las estrategias lingüísticas de la pintura de Jacopo Tintoretto.

¹¹²⁷ La primera referencia a un Ángel la encontramos en el inventario de los bienes de Antonio Pérez, véase DELAFORCE 1982, p. 750. Sin embargo, se convirtió en una fórmula

correspondería a la copia del cuadro de Felipe II que tenía su secretario. El error de dicha cita llega a hasta nuestros días confundiendo la *Victoria* con un *Ángel*¹¹²⁸. En cambio Tiziano tuvo las ideas muy claras a la hora de plantear su *alegoría* y no se alejó mucho de una representación fiel de la correspondiente iconografía, como puede comprobarse, por ejemplo, al compararla con la descripción que hace Cesare Ripa¹¹²⁹ de la *Victoria*. Pocos años después de que Tiziano pintara su cuadro, el erudito italiano sintetizó la iconografía de la *Victoria* por medio de un símil literario que coincide en gran parte con lo pintado por el artista véneto y que se diferencia por la ausencia del águila. Un detalle cuya representación en el cuadro hubiera desvirtuado la construcción naturalista del movimiento del vuelo de la *Victoria* alada, además de representar una incómoda alusión al Imperio. El aspecto más interesante de la coincidencia entre la iconografía pintada y la definición literaria la encontramos al comprobar que Tiziano supo elegir con sabiduría entre las posibles fuentes a las que recurrir para pintar la *Victoria* de Felipe II. El artista no representó una *Victoria* genérica, sino su imagen a la antigua, lo que Ripa definirá más tarde como “*Vittoria degl’Antichi*”, una iconografía que se diferencia radicalmente de la otra que el propio Ripa llama simplemente *Victoria*¹¹³⁰. Tiziano optó por la primera de estas “*Victorias*”, para dar respuesta eficaz a los requerimientos de Felipe II y a sus conocidas aficiones hacia lo antiguo¹¹³¹. Una antigüedad rehabilitada y reconvertida en parte de la

simplificadora que rápidamente volvieron a proponer CARDUCHO 1633, p. 155 y MARTÍNEZ 1675, p. 204.

¹¹²⁸ La mención de la presencia de un *Ángel* sigue en la crítica actual, como demuestran los casos recientes de FALOMIR 2005, p. 154; MULCHAY 2006, p. 10.

¹¹²⁹ “Donna di faccia verginale, et voli per l’aria, con la destra mano tenga una ghirlanda di lauro, overo di olivo, et nella sinistra una palma, con l’Aquila sotto à piedi, la quale tiene nelle zampe un ramo pur di palma, et il vestimento si farà di color bianco, con la clamidetta gialla”; RIPA 1603, p. 482.

¹¹³⁰ La *Victoria* viene definida como: “Donna vestita d’oro, nella destra mano tiene un pomo granto, et nella sinistra un’ elmo, così la describe Eliodoro, Perche due cose sono necessarie per conseguire la vittoria, cioè la forza, et la concordia; la forza si mostra nell’elmo che resiste à colpi, che vanno per offendere la testa, et gl’ingegni uniti nel pomo granto, il quale è ristretto con l’unione dei suoi granelli, come gli uomini di valore, restringono in una sola opinione tutti i pensieri di molti ingegni”; RIPA 1603, p. 482.

¹¹³¹ Sobre la relación entre Felipe II y la funcionalidad estratégica del lenguaje clasicista en sus patrocinios artísticos véase CHECA 1989, pp. 121-139; MORÁN TURINA 1992, pp. 35-47; BUSTAMANTE 1993, pp. 334-346, part. en relación a la funcionalidad clasicista de la decoración de la biblioteca (pp. 342-343); MORÁN TURINA 1994, pp. 17-28, en relación a la

historia de la salvación cristiana por medio de la fe, instrumento principal para lograr la victoria en Lepanto. En este contexto, resulta claro que la construcción iconográfica llevada a cabo por Tiziano respondía a una selección muy concreta por su parte, demostrando el conocimiento preciso de las diferentes opciones representativas de la iconografía de la *Victoria*, como se puede comprobar por la introducción de una variante de la misma en el *Martirio de San Lorenzo*, obra en la que nos detendremos más adelante. Al mismo tiempo, el “formato clásico” de la *Victoria* se encuentra perfectamente confirmado por uno de los dibujos del *Codex Escorialensis*¹¹³², donde la función iconográfica de la *Victoria* vincula su representación directamente al mundo de la antigüedad romana y a su recuperación¹¹³³. Además, en tal sentido, nos parece muy significativo que Tiziano no recurriera a la iconografía específica de *Victoria* en las *Battaglie Navali* que también cita Ripa y que aparentemente podía prestarse con más precisión a la celebración de los acontecimientos de Lepanto¹¹³⁴, demostrando que lo que le interesaba al pintor era perfilar una imagen del monarca cargada de un lenguaje alegórico de alcance universal y a la vez disimular las referencias a la crónica histórica, considerada al nivel de un marco general al que no podía dar -en términos semánticos- un papel más trascendente que aquel *borrón* al fondo del cuadro, que casi es más una firma estilística que una precisa alusión histórica. Un conjunto de consideraciones que nos permite reafirmar y precisar lo que ya escribimos¹¹³⁵ sobre la forma de entender las afirmaciones de Jusepe Martínez a propósito de este cuadro y de la relación entre Tiziano y Alonso Sánchez Coello, añadiendo que,

sistematicidad de los requerimientos por parte de Felipe II para adecuar la decoración de esculturas del templo escorialense al lenguaje clasicistas. Circunstancia que provocó hasta la introducción de esos modelos en los cenotafios del Altar Mayor (pp. 21-23). En relación a los tempranos intereses clasicista de Felipe II, en relación con monseñor de Granvelle véase PÉREZ DE TUDELA 2000, pp. 249-266; mientras que para su afán hacia la erudición propia de los coleccionistas de antiguallas véase DE FRANCISCO OLMOS-SÁNCHEZ MOLERO 2006, pp. 31-63. Un selecto repertorio de imágenes sobre la antigüedad como modelo estético en la época de Felipe II en CHECA 1998, pp. 363-419.

¹¹³² *Codex Escorialensis*, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, sign. 28-II-12, fol.31.

¹¹³³ NESSELRATH 1986, pp. 87-147; BENZI 1997, pp. 475-496; FALOMIR 1998, nº 250, pp. 628-630; FERNÁNDEZ GÓMEZ 2000, pp. 6-49; MARÍAS 2005, pp. 14-35.

¹¹³⁴ RIPA 1603, p. 483.

¹¹³⁵ MANCINI 1999, pp. 28-31.

desde la perspectiva de Felipe II, el cuadro representaba la oportunidad más eficaz para ver inmortalizados en clave dinástica dos de los acontecimientos más relevantes, hacia 1571, de su vida y de su reinado: la victoria contra el turco y el nacimiento de su heredero. Finalmente, a través de esta compleja operación de hermenéutica figurativa, el monarca español querría reafirmar el principio de autoridad iconográfica vinculado a la casa de Austria, por medio de la reutilización de fórmulas conocidas con anterioridad en los retratos de su padre¹¹³⁶, entendidos como representación de alegorías miméticas de la *majestad*. Un proyecto que la posterior recepción del lienzo demuestra haberse frustrado, propio por la excesiva carga alegórica que Tiziano atribuyó al lienzo en detrimento de aquel naturalismo simbólico que hemos comprobado ser su mejor arma, por ejemplo en el caso del *Carlos V en la batalla de Mühlberg*.

A pesar de la actual recepción formalista del cuadro, en el siglo XVI el protagonismo del lienzo lo tenían los retratos del rey y de su hijo, además de la figura alegórica de la *Victoria*, como demuestran la cercanía a ellos del *cartiglio* con la firma y la condición del pintor¹¹³⁷, o la entrada del inventario de Antonio Pérez a la que referimos anteriormente. Un protagonismo en el que las alusiones iconográficas se convertían en verdaderos jeroglíficos que era necesario interpretar correctamente,

¹¹³⁶ Se trataba de replantear el modelo de imagen ideológica afianzado por su padre en el retrato ecuestre con que se celebró la victoria de Mühlberg: si uno de los mayores triunfos militares de su padre en defensa de la fe católica y del cristianismo había sido celebrado a través de un cuadro de Tiziano, otro tanto es lo que iba a querer Felipe II. En este contexto es en el que debemos interpretar las consideraciones de Jusepe Martínez, quien se esmera en alabar la importancia e originalidad de la invención en un claro intento de ensalzar la importancia de los pintores españoles del siglo XVI, a fin de otorgar a los de la centuria siguiente un pasado histórico nacional de relevancia en lo que corresponde a su presencia cortesana; cf. MARTÍNEZ 1675, pp. 205-206; para su instalación y localización véase DEL POZZO 2004, pp. 99-100 y CHECA 1994, pp. 129-131.

¹¹³⁷ Queremos subrayar que este cuadro representó para Tiziano la ocasión de insistir en uno de los mayores logros de su vida, aquel título de caballero cesáreo, que le había otorgado Carlos V casi cincuenta años antes, y que no olvidó introducir en la pequeña cartela colocada en una de las columnas, donde se firmaba TITIANUS VECELIUS EQUES. CAES. FECIT. Algo muy importante si consideramos la progresiva marginación que el pintor estaba viviendo en el panorama de las comisiones públicas venecianas, como la circunstancia de que el encargo que le había hecho la Serenísima para celebrar con un telero la Victoria de Lepanto acababa siendo trasladado a Tintoretto; VALCANOVER 1969, nº 509, p. 141.

como si se tratara de una sabiduría para iniciados y vinculada a las imágenes de unos dioses paganos definitivamente rehabilitados¹¹³⁸. Tiziano, en síntesis, tenía que lograr pintar un cuadro en el que estuvieran presentes las referencias al mundo de los antiguos para calificar a la pintura, sin marcar la obra por medio de una excesiva huella *naturalista* que pudiera engañar a los ojos del espectador haciéndole creer que se encontraba frente a una representación realista de los acontecimientos históricos. Sin embargo y, pese a su discutible calidad formal, con el paso del tiempo los elementos naturalistas se fueron apoderando de los procesos de recepción del lienzo, desplazando a la estrategia lingüística planteada por Tiziano. La crónica de la batalla de Lepanto restó protagonismo a Felipe II y su deseo de plantear una vinculación directa entre las victorias militares en defensa de la fe y la predestinación de la dinastía.

¹¹³⁸ Es significativo en tal sentido que Vicente Carducho se refiera al lienzo como a un *Jeroglífico*, por su complejidad interpretativa; mientras que Cassiano del Pozzo, prácticamente en los mismos años lo consideraba, aún no entendiendo el tema que tenía delante de los ojos, en estos términos “quadro stupendissimo, e grande, e straordinario”; cf. CARDUCHO 1633, fol. 155; DEL POZZO 2004, p. 99-100.

8.4 LA RELIGIÓN SOCCORIDA POR ESPAÑA: UN CASO DE REHABILITACIÓN SEMÁNTICA

La Religión socorrida por España es el otro cuadro que se vincula con la representación figurativa de las actuaciones de la monarquía de Felipe II a favor de la religión católica y que no podemos considerar ajeno a las intenciones representativas del monarca español. Lo confirmaría el simbolismo de su emplazamiento en el Alcázar de Madrid¹¹³⁹ y, sobre todo, el complejo proceso de redefinición iconográfico-iconológico del lienzo. Pintado a partir de la obra inacabada para Alfonso de Este hacia 1534¹¹⁴⁰, Tiziano se plantea en esta ocasión una original representación de la función de la monarquía española en defensa de la religión en clave exclusivamente alegórica, aludiendo directamente a la situación de las disputas religiosas de la época. En tal sentido, las variaciones ofrecidas por la versión del Prado, aunque no modifican el sistema espacial de la pintura, transforman radicalmente su lectura interpretativa. Lo demostraría, además, la reciente publicación de los resultados del análisis radiográfico de la pintura¹¹⁴¹, que confirman el significado semántico de

¹¹³⁹ Señalamos que en el inventario de los bienes de Felipe II de 1600 el cuadro se encontraba en un lugar emblemático como tan emblemático como el Oratorio del Alcázar, evidenciando la función devocional que el lienzo tuvo que tener para el rey, mientras que en los reinados posteriores, a comenzar por el de Felipe III, propio aquellas características se vieron ampliamente superada por los evidentes aspectos mitológico-alegóricos, como demuestran los sucesivos emplazamientos en el Palacio del Pardo o en la “Pieza en que duerme su Mg. En el cuarto bajo de verano” en el caso de Felipe IV; cf. SÁNCHEZ CANTÓN 1956, II, p. 397, nº 452; CARDUCHO 1633, p. 434, INVENTARIO ALCAZAR 1636, fol. 37. La calidad formal llevó el lienzo al estudio de Velázquez donde aparece mencionado en 1661 (BEROQUI 1946, pp. 180-181), de donde se trasladó, probablemente por iniciativa del propio Velázquez, al Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, como recuerda el padre de los Santos, situándolo a partir de 1667 en las Sala Capitular del Vicario (DE LOS SANTOS 1667, fol. 83v).

¹¹⁴⁰ VASARI 1568, t. II, p. 817; TIETZE-CONRAT 1951, pp. 127-132; PANOFSKY 1992, pp. 186-190; HOPE 1988, pp. 64-65; FALOMIR 2005, pp. 158-159; CHIARI MORETTO VIEL 2007, p. 396.

¹¹⁴¹ Uno conjunto de estudios recientes que han revelado la existencia de cambios de composición muy importantes respecto al grabado de Giulio Fontana, impreso en 1568 y que -con toda probabilidad- reproducía la iconografía de otro cuadro del mismo tema destinado al emperador Maximiliano II; cf. FALOMIR 2003, p. 290; CHECA 2005, p. 122.

los cambios introducidos por el pintor. En este sentido, la crítica ha centrado a menudo su atención sobre necesidad de identificar con precisión el personaje que domina los mares, cuya iconografía parece la de un genérico *turco*, otorgándole un protagonismo inversamente proporcional al de su posición en el cuadro. Quizás pueda resultar de mayor provecho centrar nuestra atención sobre las variaciones y cambios en la iconografía de las figuras alegóricas que ocupan el primer plano de la composición.

En primer lugar señalamos que la *Alegoría de España*¹¹⁴² asimila su estructura iconográfica al conjunto de los atributos propios de Minerva, renunciando a la caracterización diplomática de la diosa pagana¹¹⁴³ en favor de la exaltación de los símbolos marianos¹¹⁴⁴ de castidad¹¹⁴⁵ y pureza

¹¹⁴² Las asonancias entre el texto de Ripa y el cuadro de Tiziano se tienen que entender como el fruto de un debate sobre la naturaleza de las imágenes de los dioses de los antiguos todavía muy vivo en la segunda mitad del siglo XVI. Circunstancia que no excluyen que el propio pintor recurriera a las fuentes antiguas para otorgar todavía más importancia a su composición, como confirmarían los lazos existentes entre la iconografía de España con la imagen de Bellona, la diosa femenina de la guerra; cf. OVIDIO METAMORFOSIS, V, 155; VIRGILIO ENEIDA VIII, 700-703. Todavía más precisa es la descripción de Minerva de Vincenzo Cartari, una fuente contemporánea y que se ajusta perfectamente a la resolución de los problemas semánticos planteados a Tiziano por la necesidad de sintetizar en la imagen iconográfica de España los rasgos iconológicos de la diosa Minerva: “Faccisi parimente armata con una lunga hasta in mano, e con lo scudo di cristallo al braccio, come Ovidio fa che ella medesimamente si disegna da se stessa, quando lavora di ricamo à prova con Aragne, e dice seguitando quel disegno. Fa se con l'hasta, e con lo scudo, e s'arma Il capo d'elmo, e di corazza il petto”; cf. CARTARI 1556, IX, *Minerva*.

¹¹⁴³ Especialmente interesante es la referencia al penacho de la diosa recordado por Cartari como alusión a diplomacia y moderación: “Se le da un penacho y casco porque no conviene que consuma sus solas fuerzas sino que se sirva en todas las situaciones de la diplomacia y de una cierta moderación como adorno”; cf. CONTI 1551, libro IV, cap. 5, p. 240.

¹¹⁴⁴ En relación a la simbología mariana de las perlas véase los comentarios a Dioscórides que se habían publicado en Venecia en estos años y donde se asocia directamente la perla con la castidad de María; cf. DISCORIDES 1551, II, pp. 239-240.

¹¹⁴⁵ Al concepto de castidad mariana se puede, además, asimilar el papel que Natale Conti atribuye a Minerva en relación a la defensa y protección de las ciudades y fortalezas: “Se cree que es la guardiana de las puertas de las ciudades y de las casas particulares, según dice Esquilo en las Euménides (827): Yo, sola entre los dioses, conozco las llaves de la mansión. En efecto, la sabiduría gobierna a todos, las ciudades y las casas particulares, porque sólo puede permanecer sana y salva durante mucho tiempo la ciudad que obedece las leyes de Minerva, esto es la modestia, parsimonia y moderación, ya que es propio de Marte pasar la noche fuera de las ciudades y defender a las ciudades de los enemigos; cf. CONTI 1551, libro IV, cap. 5, p. 241.

virginal, como las perlas en la de diadema o en los pendientes. Además, Tiziano la acompaña con otro personaje femenino que lleva otros conjuntos de perlas parecidos y cuyo atributo principal, sin embargo, es una espada levantada. No se trata de una simple figura femenina, como se ha vuelto a escribir recientemente¹¹⁴⁶, sino de uno de los muchos semblantes la Justicia que Tiziano elaboró a partir de las referencias ideológicas e iconográficas que se encuentran recogidas en los repertorios de la época¹¹⁴⁷. Una figura alegórica a la que el pintor otorgó tanta importancia hasta el punto de llegar a convertirla en la verdadera clave interpretativa del cuadro, complementando a los atributos positivos de Minerva¹¹⁴⁸. Evidentemente no estamos ante la Justicia de los tribunales sino la de la divinidad, la que acompañaba toda acción del rey Católico¹¹⁴⁹. En este sentido, para que pudiera quedar más clara la función calificativa del personaje, el pintor tuvo que modificar la postura del brazo y de la mano, que, si en el grabado de Fontana se encuentran paralelos al cuerpo, aquí destacan detrás de la alegoría de España. Finalmente, si en el grabado este último personaje sujetaba la mano de su acompañante, que se ha identificado con la Paz¹¹⁵⁰, en el cuadro del Museo del Prado esa misma mano se apoya en el escudo heráldico de Felipe II, vinculando otra vez al monarca, pero sobre todo a la dinastía, con la defensa de la Fe¹¹⁵¹. Un cambio compositivo tan trascendente desde

¹¹⁴⁶ FALOMIR 2003, pp. 290, nº 62.

¹¹⁴⁷ Ejemplar en tal sentido la vinculación entre la postura, el movimiento y la iconografía de la *Giustitia* de Andrea Alciati en su edición de 1551, donde, aunque alejando las referencias textuales, quedan representativas las figurativas: *Nemesi* dietro a l'huomo il passo tiene./E porta il freno ne la destra mano;/ Con l'altra il manco cubito sostiene, /Per ammonir, ch'alcun cieco od insano /Non dica mal d'altrui, né irato scenda /Talhor a ingiurioso atto e villano, /Ma tenga modo, onde nessuno offenda"; ALCIATI 1551, fol. 29.

¹¹⁴⁸ Es otra vez Conti quien especifica la protección y el vínculo existente entre Minerva y la Justicia: "Ciertamente en casa se necesitan leyes y acuerdos en los asuntos a deliberar, fuera se precisa de destreza y fuerza para llevar a cabo sin pereza y rápidamente lo que se ha deliberado. Así pues, una ciudad estará sana y salva y no podrá ser atacada por los enemigos tanto tiempo cuanto se conserve en ella sin daño el Paladio. En cambio, cuando todas las cosas son gobernadas sabiamente y para nadie hay una injuria sin castigo, entonces permanece sin daño el Paladio y no hay ninguna fuerza humana que pueda o desee anasar esa ciudad"; cf. CONTI 1551, libro IV, cap. 5, p. 241.

¹¹⁴⁹ KANTOROWICZ 1995, pp. 46-55.

¹¹⁵⁰ Recordamos que propio a la gestualidad de la unión de las manos Alciati atribuye una función semánticamente relevante para definir la iconografía de la Fe y de la Concordia, cf. ALCIATI 1551, fols. 11 y 40.

¹¹⁵¹ BOUZA 1998, pp. 78-89.

el punto de vista semántico que, para mantener el equilibrio del conjunto, obligó a Tiziano a trasladar el escudo¹¹⁵², que en el grabado se encuentra en el centro de la composición del primer plano, hacia su extremo izquierdo, como puede comprobarse en la radiografía, lo mismo que ocurre con la posición del brazo derecho de la Justicia. De forma parecida y con un hábil recurso pictórico, Tiziano evitó eliminar el escudo central dándole la vuelta hacia fuera para que pasara desapercibido entre el conjunto de armas y armaduras que allí se encuentran representados.

Retomando las descripciones de la *Iconología* de Ripa¹¹⁵³, no sólo verificamos la importancia de la identificación de la alegoría de la Justicia, sino que bajo la definición de la *Fortaleza* encontramos unas referencias que aluden directamente a los rasgos iconográficos de la alegoría de España, tal y como la pintó Tiziano¹¹⁵⁴. No se trata de una descripción literal sino de la descripción de sus referencias ideológicas, como no podía ser de otra manera al tratarse de una adecuación

¹¹⁵² Sobre la importancia del escudo de Minerva y de su posición rodeada de serpientes se detiene Natale Conti: “Pero, dado que para llevar a cabo las guerras es necesaria de modo especial la sabiduría, ésta está al frente de las guerras, a la que se le asigna un escudo resplandeciente y rodeado de muchas serpientes [...]. Se representa su escudo, que lleva ante sí, como muy resplandeciente y cristalino, puesto que la verdad del sabio y toda la razón de su vida es evidente para todos, es la mayor fortificación contra las injurias de la fortuna y el consuelo en las situaciones adversas”; cf. CONTI 1551, libro IV, cap. 5, p. 239.

¹¹⁵³ Reiterando las cautelas relativas al hecho de que se trata de un texto posterior.

¹¹⁵⁴ “Donna armata, et vestita di color lionato, il quale colore significa fortezza, per essere somigliante a quello del Leone; haverà il corpo largo, la statura dritta, l’ossa grandi, il petto carnoso, il color de la faccia fosco, i capelli ricci e duri, l’occhio lucido, non molto aperto, nella mano destra terrà un asta, con un ramo di rovere, et nel braccio sinistro uno scudo in mezzo al quale vi sia dipinto un leone che s’azzuffi con un cinghiale [...]. Si fa donna armata con ramo di rovere in mano perché l’armatura mostra la forza del corpo, et la rovere quello dell’animo, per resitere quella delle spade et altre armi materiali, et questa la soffiar de’ venti aerei et spirituali, che sono i vitii et difetti che ci stimpolano, a declinar de la virtù [...]. Il color della veste simile alla pelle del leone, mosta come deve mostrarse l’impresa all’uomo, come il leone che da se stesso a cose grande s’espone e le vili con animo sdegnoso aborrisce. Forte si dice Hercole nelle favole de’ poeti, et molt’altri in diversi louoghi, c’han combattuto, et vinto i leoni. L’hasta significa, che non solo si deve oprar forza in ribattere i danni, che possono venire da altri, come si mostra con l’armatura di dosso, e col scudo, ma anco reprimendo la superbia, et l’arroganza altrui con le proprie forze. L’hasta nota maggioranza e signoria, la quale viene facilmente acquistata per mezzo della fortezza. I segni di Fisionomia son tratti da Aristotile per non mancar di diligenza in que che si può fare à proposito”; RIPA 1603, pp. 142-144.

semántica llevada al cabo por un pintor de la talla del cadorino¹¹⁵⁵. De hecho, en la pintura para Felipe II encontramos todos los elementos descritos por Ripa: las armas, la figura femenina, su pose y sus atributos. Además, en la disposición escenográfica de estos últimos, Tiziano se permitió una serie de licencias para que la composición resultara lo más verosímil posible y pudiera caracterizarse otra vez en aquellos términos de naturalismo simbólico a los que hemos aludido en tantas ocasiones. Lo demostraría el cambio de posición de las dos manos y, sobre todo, que el roble pasara de ser un arbusto en la mano de la alegoría de la Minerva/España/Fortaleza a convertirse en un frondoso árbol que ampara a la Religión. La identificación -que aquí planteamos- de las diferentes figuras alegóricas y de sus correspondientes alusiones semánticas permite precisar las intuiciones que llevaron hace casi medio siglo a Erwin Panofsky a formular una sugerente interpretación de la pintura en la que su protagonismo residía en el mensaje de lucha contra la herejía, identificada como el principal de los peligros para el catolicismo. En este sentido no es casual que las serpientes¹¹⁵⁶ de la herejía encuentren su cobijo en un hueco del tronco de un roble seco y muerto; como no es casual que el único atributo añadido por Tiziano a la figura de la *Religión* respecto a la imagen grabada por Fontana, sea un cáliz caído en el suelo, símbolo y síntesis del sacrificio supremo de Cristo y de su repetición en la ceremonia de la eucaristía¹¹⁵⁷. La misma

¹¹⁵⁵ Ejemplar en tal sentido la correspondencia entre la indumentaria purpúrea del *Honor* como progenitor de la Fe, según lo indicado por Alciati: *L'Honor vestito di purpureo manto/ Tenga per man la Veritate ignuda. / Nel mezzo stiasi Amor sincero e santo, / Cui di rose ghirlanda i capel chiuda. / Questa è la Fè, la qual solleva Honore, / Verità partorisce, e nutre Amore*"; cf. ALCIATI 1551, fol. 11.

¹¹⁵⁶ Sobre la naturaleza y el peligro representados por las serpientes se detiene Natale Conti propio en los apartados dedicados a explicar la naturaleza de minerva: "Pero, ¿cuál es la naturaleza de las serpientes? Que ven agudísimamente, por lo que también recibieron su nombre de los griegos. Pues si la vigilancia y la prudencia, para poder ver desde lejos las situaciones, no adorna al general de un campamento, ¿quién no ve que muy a menudo las emboscadas de los enemigos o los repentinos ataques no pueden alejarse del campamento? A todos estos peligros de campamentos y ciudades presta su atención la sabiduría, moderadora de todas las cosas y amiga de Dios"; CONTI 1551, libro IV, cap. 5, p. 239

¹¹⁵⁷ El Concilio de Trento, al resumir su doctrina, identificaba en la Eucaristía el símbolo de la unidad de los cristianos; cf., *Decr.de SS. Eucharistia*, proemio y c. 2, recuperando, así, las palabras que san Pablo dirigió a los Corintios: "Porque el pan es uno, somos un solo cuerpo, aun siendo muchos, pues todos participamos de ese único pan" (1Co 10, 17). De esta manera la Eucaristía es el sacramento y la fuente de la unidad eclesial de los católicos.

espada que levanta la alegoría de la Justicia no es otra cosa que el instrumento para representar la excomunión, según lo que estableció el Concilio de Trento en una de sus sesiones finales, la del 3 de diciembre de 1563¹¹⁵⁸, y que volvemos a encontrar vinculada a la figura de Felipe II en otra imagen, el *Triunfo de la Fe* de Lorenzo de San Pedro de 1586. En esta ocasión el discurso no viene disimulado por medio de una metonímica naturalista y se resuelve en la esencialidad del mensaje: es directamente el brazo de la monarquía y de la dinastía española quien levanta la espada de la justicia contra judíos, luteranos y mahometanos¹¹⁵⁹.

¹¹⁵⁸ En el marco del canon general de la reforma en su apartado numero tres se habla de “la spada della scomunica è il nervo della disciplina eclesiastica”; cf. SARPI 1974, p. 1247.

¹¹⁵⁹ BOUZA 1998, pp. 68-79.

8.5 RETRATOS DE SANTOS HEROICOS

Estrechamente ligados al contexto ideológico de redefinición del lenguaje clasicista en clave católica, según los rastros que acabamos de describir, se tiene que situar el análisis del conjunto de *retratos*¹¹⁶⁰ de santos y mártires que Tiziano pintó para Felipe II¹¹⁶¹. Se trata de unos lienzos que, pese a sus evidentes diferencias formales y de contenido, plantean elementos comunes de reflexión sobre la función específica de esta tipología de pintura en el marco de la tensión dialéctica entre los mecanismos de rehabilitación, por parte del pintor, de modelos realizados en etapas anteriores de su vida y la recepción de los mismos por parte del monarca español. En tal sentido resulta relevante señalar que, en su gran mayoría, estos lienzos tuvieron como destino final diferentes aposentos del monasterio de San Lorenzo de El Escorial¹¹⁶².

¹¹⁶⁰ Nos planteamos el uso del término retrato para los santos católicos en sintonía con lo planteado por Gabriele Paleotti en el apartado correspondiente de su tratado, donde se representa de forma eficaz la indisoluble vinculación entre la identidad individual de los santos católicos, su representación figurativa y su función retórica en el marco de la devoción pública y privada de finales del siglo XVI, además de establecer una relación metonímica entre los retratos de los santos y sus capacidades empáticas de conmover los “affetti” de los fieles: “Dunque tra questi riponiamo nel primo luogo i ritratti di quelli che chiamiamo santi, de quali essendo stata la vita d’innocenza, di pietà, di religione, tra tutte l’altre eminentissima, così non è dubio che meritano le immagini loro come trofeo memorabili di virtù essere rappresentati in tutti i luoghi pubblici e privati. Che i medesimi si potesser non solo con li proprij lineamenti figurare, ma anchora della maniera che dice Aristotele da Polignoto, che co’l pennello esprimeva gli affetti instinseci dell’animo, certo è che riempivano ciascuno di riverneza & meraviglia, e commoveriano sino al cuore di chi li riguarda”, PALEOTTI 1582, pp. 165v-166r. En relación al uso del término retrato en el marco de la corte filipina véase MULCAHY 1999, p. 57.

¹¹⁶¹ Con motivo del envío al príncipe Felipe de la *Santa Margarita*, en 1552, es el mismo Tiziano que adopta la terminología de retrato para este lienzo: “et il ritratto di Santa Magarita”; cf. MANCINI 1998, n.º 93, p. 214.

¹¹⁶² En tal sentido destacamos como el criterio de repartición de los cuadros de su colección llevado al cabo por Felipe II, a través de la repartición de los mismos entre el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial y las demás residencias reales, responde en términos prácticos a la indicación de Gabriele Paleotti sobre la necesaria coherencia entre las pinturas sagradas y su colocación: “Il che parimenti servirà per documento di non collocare così fatte immagini in luoghi non corrispondenti alla pietà & dignità loro, & non tra le altre pitture profane, o di

Un lugar tan señalado en las estrategias representativas de la imagen del monarca español¹¹⁶³ que cualquier imagen devocional allí expuesta tenía que responder necesariamente a unos criterios mínimos de equilibrio entre decoro¹¹⁶⁴ y estructura formal¹¹⁶⁵. Una situación que, junto con los mecanismos propios de la producción del taller de Tiziano a partir de los años cincuenta del siglo¹¹⁶⁶, favoreció que las peticiones de pinturas originales se dirigieran hacia la repetición de modelos ya empleados y conocidos, previo un notable esfuerzo de adaptación de los temas iconográficos al nuevo contexto histórico¹¹⁶⁷. Un sistema que llevó a una verdadera evolución de las pinturas que perdieron rápidamente la condición de copia o versión¹¹⁶⁸ para convertirse en algo autónomo y, en algunos casos, llegando a ofrecer una calidad igual, o incluso mayor que la de los modelos originales, confirmando así la peculiaridad de la relación entre el pintor y su mecenas español. Dicho en otros términos, Tiziano utilizaba sus pinturas anteriores como modelos para desarrollar unas iconografías que, aunque no podemos considerarlas como invenciones novedosas, se ajustaran perfectamente a los requerimientos y a la proyección pública de la devoción filipina. En este sentido nos

favole, o di altre cose poco gravi, acciò in nessuna parte sia detratto alla religione & grandezza di essi”; PALEOTTI 1582, p. 168v.

¹¹⁶³ Templo, palacio y monasterio que Felipe II decidió fundar para celebrar la victoria de San Quintín en 1557, vinculando, en el nuevo espacio arquitectónico, la ideología católica con la dinastía de los Austrias; cf. CHECA 1992, pp. 323-401; SÁENZ DE MIERA 1997, pp. 105-132; SÁENZ DE MIERA 2001.

¹¹⁶⁴ En este marco cabe destacar la eficacia de los reajustes tridentinos respecto a los enunciados de Horacio en la *Epistola ad Pisonem* donde se considera decorosa aquella obra de arte en la que acción, espacio y tiempo representen una unidad eficaz. En concreto señalamos la introducción de conceptos como la verdad y la honestidad; cf. HORACIO AD PISONEM, vv. 1-13 y 41-45; para un análisis de estas cuestiones en ámbito literario véase MESTRO 1998, pp. 193-208.

¹¹⁶⁵ Lo confirmaran el conjuntos de consideraciones y la relevancia ideológica que el padre Sigüenza otorgará a las pinturas y a sus correspondientes emplazamientos; cf. capítulo 9.

¹¹⁶⁶ En relación a un razonable esbozo de las cronologías de intervención de los miembros del taller de Tiziano en la actividad del maestro véase TAGLIAFERRO 2006, pp. 16-52, part. 36-38, donde se individualiza entre los años cincuenta y sesenta la aparición sistemática de la presencia documental de los ayudante, considerados ya como “artistas maduros que han terminado sus prácticas y que ejercen su arte a lado del maestro” (p. 38).

¹¹⁶⁷ Sobre la situación de la “bottega” de Tiziano y la producción serial por parte de los diferentes miembros de la misma, véase DAL POZZOLO 2006, pp. 53-98.

¹¹⁶⁸ Sobre el tema de las copias, réplicas y versiones de Tiziano véase FALOMIR 2003, pp. 77-91

parece ejemplar comprobar los procesos de adecuación para Felipe II de cuadros como *San Jerónimo*, *San Juan Bautista* y *Santa Margarita*, que en la dialéctica entre heroísmo y patetismo encuentran su justificación ideológica y, en consecuencia, las razones de su recepción como parte integrante de la decoración escurialense. Además, en su conjunto, estos lienzos materializan un proceso de reelaboración iconográfica de obras anteriores extremadamente parecido, por cierto, al que comprobaremos para el *Martirio de San Lorenzo* en el siguiente apartado.

El *San Jerónimo* de Tiziano no se diferencia en términos sustanciales de la iconografía¹¹⁶⁹ tradicional veneciana reservada al santo en la que destacan la mortificación del cuerpo a la vez que la exaltación del estudio, entendidos ambos como instrumentos de identificación individual con la pasión de Cristo¹¹⁷⁰. En estos términos es en los que tuvo que considerar la pintura el monarca español, reservándole un emplazamiento privilegiado -el testero del Capítulo¹¹⁷¹- y determinante para la comprensión de la pintura. Una circunstancia que deja perfectamente aclarada el padre Sigüenza, que, sin embargo, fue uno de los primeros en alabar las calidades naturalistas del cuadro, además de

¹¹⁶⁹ Para una revisión general del simbolismo vinculado a la iconografía de San Jerónimo, véase FRIEDMANN 1980, en lo específico del contexto veneciano sobre esta misma iconografía véase LATTANZI-MERCALLI 1983, pp. 71-86.

¹¹⁷⁰ Una iconografía que solía representar al santo penitente en un entorno rico de vegetación y rodeado por sus propios atributos iconográficos, además de los instrumentos destinados a la imitación y a la comprensión del martirio de Cristo, véase GENTILI 1985, pp. 162-183.

¹¹⁷¹ En el otro lado, con una correspondencia de gran sentido simbólico se encontraba la *Oración en el Huerto*, siempre de Tiziano. Circunstancia que excluye cualquier tipo de casualidad en el emplazamiento de ambos cuadros, en cuanto representarían dos momentos de la *pasión* a las que eran destinados los cristianos, según los modelos de Cristo y Jerónimo allí representados; “at illi dixerunt Domine ecce gladii duo hic at ille dixit eis satis est/ et egressus ibat secundum consuetudinem in montem Olivarum secuti sunt autem illum et discipuli/ et cum pervenisset ad locum dixit illis orate ne intretis in temptationem/ et ipse avulsus est ab eis quantum iactus est lapidis et positus genibus orabat/ dicens Pater si vis transfer calicem istum a me verumtamen non mea voluntas sed tua fiat/ apparuit autem illi angelus de caelo confortans eum et factus in agonia prolixius orabat factus est sudor eius sicut guttae sanguinis decurrentis in terram/ et cum surrexisset ab oratione et venisset ad discipulos suos invenit eos dormientes prae tristitia/ et ait illis quid dormitis surgite orate ne intretis in temptationem/ adhuc eo loquente ecce turba et qui vocabatur Iudas unus de duodecim antecedeabat eos et adpropinquavit Iesu ut oscularetur eum”; cf. LUCAS 22, 41-47.

comprender perfectamente la iconografía del “desierto”¹¹⁷², considerándola una pintura plenamente coherente con el dictado educador del Concilio de Trento¹¹⁷³ y destinada, por esta misma condición, a inspirar en los jerónimos del monasterio escurialense la disciplina propia de la orden religiosa a la que pertenecían¹¹⁷⁴. Una circunstancia confirmada tanto por el emplazamiento del cuadro, en uno de los testers de las salas Capitulares¹¹⁷⁵, como por su vinculación con el otro lienzo que presidía el lado opuesto de aquellos espacios tan emblemáticos. A la *Oración en el Huerto*, Sigüenza le reserva un comentario muy destacado, subrayando la fuerza autorreferencial de su semántica pictórica, donde la luz divina¹¹⁷⁶ inspira primeramente a Cristo

¹¹⁷² En la descripción del San Jerónimo, Sigüenza vuelve a sus argumentaciones sobre la función de lo *natural* de las imágenes pintadas, haciendo especial énfasis, por los temas iconográficos tratados, en todos los aspectos más distintivos de la representación de la naturaleza y de sus manifestaciones. En este caso llegando hasta a personificar uno de los grandes tópicos de la pintura en la posibilidad de tocar con mano aquella ariscas piedras que rodean al Santo: “En los dos altares que están en las frentes se ven dos cuadros de Tiziano, muy dignos de su nombre: el uno es un San Jerónimo en la penitencia y desierto y ya en la edad de viejo, figura de gran relieve y fuerza, una carne tosca, magra, enjuta, tan natural cual el mismo santo nos dice que la tenía y allí como vivo nos la muestra. El risco, árboles, león, fuentes y los demás paños y adornos del cuadro, tan redondos y tan fuertes que se pueden asir con la mano”; SIGÜENZA 1605, p. 247.

¹¹⁷³ Nos resulta llamativo que recientemente se haya puesto en tela de juicio el “decoro” de la pintura de Tiziano, cuando en ella no se encuentra ningún elemento ajeno a la tradición iconográfica establecida por casi un siglo de pintura veneciana; FALOMIR 2003, p. 286.

¹¹⁷⁴ Una disciplina en la que, como en el caso del propio Jerónimo, tenía que hacer coexistir los aspectos ascéticos espirituales, junto al estudio y al conocimiento, según lo que recoge GENTILI 2003, pp. 15-17.

¹¹⁷⁵ El *San Jerónimo* estaba en el Capítulo vicarial y la *Oración en el Huerto* en el prioral; BASSEGODA Y HUGAS 2002, pp. 159-160.

¹¹⁷⁶ Cabe destacar que al comentar la versión del mismo tema iconográfico que se encontraba en el zaguán de la Sacristía el padre Sigüenza tampoco escatima elogios llegando a definirla pintura *valentísima*. Un juicio determinado principalmente por la forma de tratar las fuentes de iluminación, respecto a las cuales con acierto el jerónimo señala a la atención del espectador el contraste entre la luz que emana de la linterna y la forma de oscurecer el resplandor de la luna: “En el zaguán de la sacristía hay otros dos cuadros grandes del mismo; el uno es otra *Oración en el Huerto*, muy en lo oscuro de la noche, porque aunque era el lleno de la luna, no quiso aprovechar su luz, y así está cubierta de nubes; la del Ángel, que da en la figura de Christo, está muy lejos, aunque con ella se ve muy bien; los Apóstoles dormidos, apenas se divisan, y con todo eso muestran lo que son; Judas es la persona más cercana, y la que más se ve por la luz de una linterna, que como adalid va delante, y recuerda en el Arroyo de Cedron la lumbre; valentísimo cuadro”; SIGÜENZA 1605, p. 371. Un artificio retórico de tanta potencia que -cómo en otras ocasiones- el padre de los Santos, en

para luego convertirse, en opinión suya, en parte esencial del proceso creador del artista hasta el punto de transformar el sueño de los Apóstoles en una momentánea ausencia de alma¹¹⁷⁷. De esta manera Sigüenza otorga al pintor y a sus creaciones una dimensión retórica, perfectamente coherente con lo que hemos venido planteando en los capítulos anteriores y que se confirma, también, por la manera de actualizar la descripción de ambas por parte del padre de los Santos. Éste no se limita a recoger los aspectos ya resaltados por Sigüenza sino que los vincula a otros conceptos como los propios de la retórica figurativa a través del uso de una terminología derivada directamente de su antecesor, como confirma la definición del conjunto como *pintura valiente*¹¹⁷⁸ y la necesidad de entrar en una pormenorizada descripción de todos y cada uno de los elementos que componen la iconografía del santo pintado por Tiziano¹¹⁷⁹. La afirmación final del padre de los Santos

1657, se limita, a registrar el traslado de la pintura a la Sacristía sin modificar su descripción y calificación: “Tras ella el lienço de la oración del Huerto, de mano de Tiziano, que solía estar en la Antesacrestia. Representase muy en lo obscuro de de la luz, y assi està cubierta de Nubes, la del Angel, que dà en la figura de Christo, està muy lexos, aunque con ella se ve muy bien. Los Apóstoles dormidos, apenas se divisan, y con todo esso muestran lo que son. Iudas es la persona más cercana, y la que más se ve por la luz de una Linterna, que como Adalidat va delante, y recuerda en el Arroyo Cedron la lumbre: es valentissimo Quadrola noche; porque aunque era el lleno de la Luna, no quiso aprovecharse; su tamaño se reduce de los antecedentes”; DE LOS SANTOS 1657, p. 45v

¹¹⁷⁷ “En el otro, de frente está la Oración del Huerto, a la misma sazón de tiempo puesta que ella pasó. Toda luz viene del ángel que conforta a su Señor, y que aunque està el Cristo más lejos que los apóstoles, como le dan en el rostro y la en la ropa tan de cerca, se parece mejor, aunque de ellos se ve lo que basta, puestos con tan artificio, que no se puede desear más en aquel género. Las figurillas son como del natural, y no sé cómo pudo en aquella oscuridad y con tan remota luz dar un colorido y fuerza tan grande, en todas, que las juzgaran como vivas, aunque dormidas, y unas posturas con tanto cuidado hechas, parcer, descuidadas que se le ve en la habitud cayeron como sin alma; parece imposible pueda llegar a tanto el arte” SIGÜENZA 1605, pp. 247-248.

¹¹⁷⁸ “En los dos Altares, que se miran de frente, ay dos del Ticiano; una de San Geronimo en la Penitencia, y Desiertos; y otra del Oración del Huerto, puesta a la misma sazón, de tiempo que ella sucedió; de tanto artificio, relieve, y fuerça, que las Figuras, Arboles, Riscos, Fuentes, Paños, y adornos de una y otra Historia, se pueden assir con la mano; no hay ponderacion para tanta valentia, ni tiene colores la Retorica para imitar los de este grande Autor, que tono lo significa tan admirablemente”; DE LOS SANTOS 1657, p. 66-66v.

¹¹⁷⁹ “El cuadro que primero se lleva la atención, en entrando en este segundo capitulo, es el del Altar, no porque esta en el lugar mas principal, sino porque lo merece y por su perfección y valentía. Es original, como diximos del Ticiano, en se ve a San Jeronimo en el Desierto ocupando el lugar de en medio del Quadro; la figura es del natural, el rostro venerable,

resuelve definitivamente cualquier duda sobre la ortodoxia del cuadro de Tiziano tanto en lo que corresponde a su estructura iconográfica, como a su proceso de recepción en un contexto cerrado y culto como el del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, y plantea para el pintor el reconocimiento de haber cumplido con la función propia del arte de la pintura, según lo establecido por los decretos conciliares. Algo que quedaría confirmado por el hecho de que, al igual que las otras pinturas de tema religioso de esta etapa tardía de su producción, los acabados¹¹⁸⁰ corresponden a perfectos criterios de *decoro*, evidenciando con absoluta claridad que las partes que podemos definir como *non-finito* correspondían a una elección de estilo precisa y consciente. No podemos olvidar que estos cuadros tenían un destinatario desde el momento en el que Tiziano empezaba a poner el pincel en ellos, un comitente, Felipe II, que no requería esfuerzos particulares en lo que corresponde a la originalidad iconográfica de las pinturas pero que en ningún caso hubiera aceptado pinturas sin acabar o, aún peor, que no hubieran correspondido a los criterios de *decoro* de los que hemos tratado anteriormente¹¹⁸¹.

hincada la rodilla siniestra desnuda sobre una piedra. El pecho, y todo el brazo derecho desnudo tostada la piel por los ardores del Sol, y los demás cuerpo vestido con la púrpura de cardenal. Tiene en la mano la piedra para herirse el pecho; y en la izquierda descansa frente de un libro abierto: y para que se vea que lo escribía en el lo sacaba de un buen original, pone los ojos en una imagen de Christo Crucificado, que esta a un lado, a quien hacen dosel unas ramas de unos fuertes Robles, que salen de unos enormes riscos. Estos riscos van haciendo un Arco por lo alto, y dexan abierta una gran rotura por donde entra un rayo hermoso de luz, que viene a dar a la imagen de Nuestro Redemptor en la Cruz. Viene a ser esta rotura como puerta de la cueva donde esta el santo; y por ellas se ven muy apreciables Campos, Arboledas, frescuras, y mas allá elevados Montes, el Cielo, las nubes; y no es menor bellaza que se ve acá dentro del lugar donde está, que los riscos que forman por su capacidad se visten también de mil diferencias de arbolillos, que se recrean tanto como pudieran los naturales; las yerbecillas con sus flores, las verdes Yedras, que trepan hasta lo alto. Al lado derecho esta el león tendido en el suelo, buelta la cabeza ázia su Dueño, abierta la boca, parece que ruge; está con fiereza. Encima de un peñasco sobre el León ay dos libros, una carta, un relox de arena, y al otro lado corre una fuentecilla, tan propia, que dá gana de beber, y no rian sino que se oye el ruido del agua al baxar de una Peña donde nace. Al fin en esta pintura sin duda quiso el Pintor dar a entender, todo aquello a que puede llegar el Arte; y lo consiguió grandemente, lorgano la ocasión que dá tan buena el Doctor Máximo en el Desierto, para introducir tantas diferencias, que mueven el deseo, y el amor a la soledad”; SANTOS 1667, fol. 77r-v.

¹¹⁸⁰ En relación a las condiciones materiales del cuadro y a su restauración véase BAGLIETTO-ARNAIZ-HERRERO 1992, pp. 29-36.

¹¹⁸¹ Una cuestión perfectamente enfocada por GENTILI 2003, p. 17.

En cambio, el rey se mostró entusiasta de las soluciones estilísticas que Tiziano le propuso en sendas obras que le envió entre 1552 y 1576, pinturas que se planteaban como finalidad principal la de imitar hasta límites desconocidos la realidad de la naturaleza con el objetivo de provocar una empatía entre el tema tratado y el devoto, fueran santos heroicos o patéticos. Al primer grupo pertenece, también, la *Santa Margarita*. Un lienzo de grandes dimensiones que el pintor realizó en fechas muy tempranas -cuando Felipe era todavía príncipe- para el monarca español¹¹⁸². Se trata de una obra que, histórica y cronológicamente, tenemos que vincular a la lucha contra los herejes protestantes por estar directamente relacionado a la figura de su tía María, la reina de Hungría, que no sólo poseía otra versión del mismo lienzo¹¹⁸³ sino que era la protagonista del correspondiente grabado atribuido a Cornelis Cort¹¹⁸⁴. Una iconografía peculiar, la de Margarita¹¹⁸⁵, que, se ajustaba perfectamente, en sus diferentes declinaciones, al papel político¹¹⁸⁶ desarrollado en Flandes por la reina María, que podía verse reflejada en ella y, sobre todo, que podía ser identificada con las virtudes de la heroína cristiana que con la sola fuerza de la fe fue capaz de vencer al dragón¹¹⁸⁷, reventándole desde el interior

¹¹⁸² La documentación relativa al envío del lienzo a España en octubre de 1552 en MANCINI 1998, nº 93-96, pp. 214-217, cabe destacar que el príncipe Felipe se muestra conforme con las características del lienzo y utiliza la acostumbrada frase “y obra como de vuestra mano” certificando, en opinión suya, la autografía el cuadro (en part. nº 95, p. 216).

¹¹⁸³ La versión de María de Hungría se suele identificar con el cuadro actualmente conservado en el Museo del Prado; Hope 1980, p. 123 e nota 10, p. 142; Falomir 2003, p. 258, n. 46.

¹¹⁸⁴ En relación a la versión grabada véanse: BIERENS DE HAAN 1948, pp. 151, n. 145; CHIARI 1982, p. 59, n. 13. Cabe destacar que las cronologías de la versión grabada por Bertelli hacia 1560 menciona directamente el hecho que Tiziano realizó el cuadro para la reyna María “TITIANI VECELLI AEQUITIS CAE. REGINAE MARIAE IMP. CAROLI/ V SORORIS OPUS”.

¹¹⁸⁵ Tiziano eligió una parte de la narración relativa a la vida y martirio de la Santa, que, derivada de la Leyenda Dorada, recupera el motivo apócrifo de la victoria de Margarita sobre el Dragón que la había engullida, en lugar de representar la huida del monstruoso animal, cf. DA VORÁGINE 1992, pp. 384-387.

¹¹⁸⁶ Sobre esta cuestión véase cap. 5.

¹¹⁸⁷ Recordemos que en la cultura figurativa véneta el dragón, como ser mitológico, no es otra cosa que la representación de la noción del mal en sus múltiples definiciones y vertientes: un ser, lo más parecido a un basilisco, en el que la *varietas* latina de los elementos determina su maldad; un ser, a menudo, rodeado de sus semejantes: serpientes, lagartijas, buitres y sapos que suelen acabar los estragos empezados por el mismo dragón; véase GENTILI 1996, pp. 47-90.

de sus vísceras¹¹⁸⁸. En lo que se refiere a la versión para Felipe II, cabe reseñar que ésta estuvo siempre entre las piezas más selectas de la colección del príncipe, destacando por su autografía¹¹⁸⁹, una consideración confirmada con motivo de su traslado escurialense¹¹⁹⁰. En esta circunstancia el lienzo fue incluido entre el selecto grupo destinado a las zonas cercanas a un lugar tan emblemático como la Sacristía¹¹⁹¹. Evidentemente la motivación de dicho emplazamiento residía en la doble condición de la pintura: por un lado ser un autógrafo tizianesco y, por otro, representar la imagen victoriosa de una Iglesia militante y activa contra los herejes y los infieles. Condición que desató algo parecido a un arrebató crítico por parte del padre Sigüenza hacia la intervención que llevó a cubrir el desnudo de la rodilla de la Santa. Una circunstancia -en su opinión- provocada por el “celo indiscreto de la honestidad” que obnubiló la visión de la obra en su conjunto, impidiendo entender que su decoro residía, sobre todo, en la cumbre estética a la que había llegado Tiziano en la representación perfecta de la expresión de la santidad. En ella confluían recursos formales propios de la *manera*, dominados por la interrelación de los gestos -la torsión del cuerpo- y de los sentimientos -el rostro “despavorido y hermoso”. Un resultado logrado por medio de un extraordinario manejo del color en el que

¹¹⁸⁸ En estos mismo términos la recuerda Palomino dos siglos más tarde, destacando que “y otra de Santa Margarita, que sale del dragon, rebentado por los hijares; y es una gentil figura, aunque ofendida con una ropa falsa, que le echaron por cubrir el desnudo de una pierna, que verdaderamente le desgracia: y desgracia tuvo en ser sola, y haber caído en un sitio tan religioso; que si estuviera en un cuadro del Juicio Final, no se reparará en esa menudencia, aunque estuviese en el Vaticano. Pero a bien que Jordan puede muy bien subsanar allí este, y otros muchos escrúpulos, en lo que dexó executado”; PALOMINO 1715-1721, pp. 380-381.

¹¹⁸⁹ Destacamos el inmediato éxito documental de la pintura que ya en 1553 viene reconocida por su autoría, cómo confirma el ya citado inventario de El Pardo de 1553: “*Santa Margarita* de Tiziano, que enbió a Monçón estando allí Su Alteza”, circunstancia relativamente insólita por estas fechas, como se desprende del mismo inventario que comentamos anteriormente.

¹¹⁹⁰ Sobre los traslados del lienzo durante su estancia escurialense véase LORENTE JUNQUERA 1951, pp. 67-72, quien, también, propone ajustadas comparaciones formales entre las dos versiones pintadas, destacando el clasicismo manierista de la primera en términos de proporción, movimiento y gestualidad. Una tesis puesta en tela de juicio por SIERRA NAVA 1963, pp. 47-50, que considera, basándose en la comparación con la versión de Calahorra, ambas obras de la misma mano, probablemente de “copistas” del maestro italiano, citando entre ellos Miguel Cros y Martínez del Mazo.

¹¹⁹¹ “Un lienzo en que esta pintada Santa Margarita de mano de Tiziano que tiene nueve pies y medio de alto y siete y medio de ancho”; AGPRM, Patronatos, San Lorenzo, leg. 1995, *Entrega Primera* 1571-1574, p. 202.

Sigüenza otorga el primado a Tiziano, a través de su reconocimiento por parte de Miguel Ángel, “que basta”¹¹⁹².

¹¹⁹² La reflexión de Sigüenza es tan poderosa que “Frontero de ella está una Santa Margarita que sale del dragón reventando por lo ijares; valiente figura, aunque algo corrompida una singular parte de ella por el celo indiscreto de la honestidad; echáronle una ropas falsa en un desnudo de una pierna, que fue grosera consideración. El rostro de la santa, despavorido y hermoso, y un movimiento extremado; no hay que alabar en el Tiziano el colorido porque es como el príncipe y único maestro de ello, como solemos decir su vocación, alabado muchas veces del mismo Michael Angelo, que basta”, SIGÜENZA 1605, p. 371; CHECA 1992, nº 7 pp. 248-249, y nº 58, pp. 275-276;; BASSEGODA Y HUGAS HUGAS 2002, nºS23, p. 130, y nºAM3, p. 141.

8.6 SAN JUAN BAUTISTA: DE SANTO HEROICO A IMAGEN PATÉTICA

En un escenario solo aparentemente similar tenemos que analizar las tipologías iconográficas utilizadas para representar a *San Juan Bautista*¹¹⁹³ en cuanto se trata de un cuadro de enorme importancia para entender los mecanismos de la recepción de la pintura de Tiziano en los años inmediatamente posteriores a su muerte. Un lienzo que presenta evidentes problemas en lo que se refiere a su condición material¹¹⁹⁴ hasta el punto de plantear dudas significativas sobre su autografía real¹¹⁹⁵. Sin embargo, la mayoría de las fuentes antiguas lo consideran como autógrafo y hasta el padre Sigüenza llega a alabar retóricamente¹¹⁹⁶ su calidad, incluyendo el cuadro entre los de Tiziano¹¹⁹⁷. Según la descripción del padre jerónimo la belleza de la pintura debió residir en aspectos que el paso del tiempo nos ha sustraído para siempre: su movimiento, su relieve, su luz y que, de hecho, poco se corresponden con el estado actual de la pintura. Lo que queda fuera de toda discusión es constatar como el *San Juan Bautista* de El Escorial ha renunciado a repetir el modelo formal de hombre vigoroso¹¹⁹⁸ propio de su antecedente

¹¹⁹³ CHECA 1994, p. 253, n.º 16; GARCÍA FRÍAS, 1998, pp. 45-55; FALOMIR, 2003, n.º 56, p. 278.

¹¹⁹⁴ BALAO 1999, pp. 195-199.

¹¹⁹⁵ Sobre este argumento el punto de la situación en GARCÍA FRÍAS 1999, pp. 145-149; en relación a la posible condición de versión o copia véase FALOMIR 2003, pp. 81-82, que propone la existencia de una versión intermedia correspondiente a la subyacente en la radiografía de la escurialense.

¹¹⁹⁶ La secuencia retórica que utiliza el padre Sigüenza se corresponde a los conceptos estéticos que Lomazzo vincula a Tiziano en relación a su condición de *gobernador* del color: proporciones, movimiento, color y efectos lumínicos; cf. LOMAZZO 1590, p. 76-85

¹¹⁹⁷ Sigüenza se expresa de esta manera en el *discurso* XVII: “Un san Juan Bautista en el Desierto, figura del natural, aunque parece algo corta, mas de excelente movimiento, luz y relieve”; SIGÜENZA 1605, p. 372.

¹¹⁹⁸ Exaltado por numerosos autores venecianos entre ellos Ludovico Dolce, quien lo consideraba como “cosa non fu mai veduta così bella, né migliore, di disegno né di colorito”, una afirmación que tuvo que conocer y utilizar el padre Sigüenza en su comentario al lienzo de El Escorial; DOLCE 1557, p. 190.

veneciano¹¹⁹⁹, para dejar paso a una figura al borde de lo fantasmal y que se ajusta perfectamente a los requerimientos de patetismo propios de una religiosidad ya definitivamente contrarreformada. Con coherencia, además, la pintura pierde toda gestualidad propia de la retórica oratoria¹²⁰⁰, sustituida por una singular estrategia representativa en la que es la mirada del santo la que establece una relación empática hacia la aparición de la divinidad ausente, cuya presencia se materializa propio por medio de aquellos ojos perdidos en la visión de los emperadores. No es una transformación secundaria sino del indicio más evidente de que la elección de un determinado estilo formal tenía repercusiones directas en los mecanismos de recepción de una obra de arte devocional. No se trataría de algo nuevo en Tiziano, sino de una reducción semántico-formal relativamente parecida a otras similares de las que ya hemos tratado. Sin embargo, en el caso del san Juan Bautista la situación es bastante más articulada sobre todo en lo que se refiere a la recepción del cuadro, a sus condiciones materiales y a la documentación relativa al mismo. Un conjunto de circunstancias que nos hacen dudar que la actual versión del cuadro corresponda a un proceso de elaboración imputable al maestro veneciano y ni siquiera a su taller.

En primer lugar el lienzo no viene citado en la correspondencia entre Tiziano y la corte española, tampoco lo encontramos incluido en el celebre memorial de la Navidad de 1574¹²⁰¹. Por otro lado, su ingreso en las colecciones escurialenses no coincide ni por forma ni por cronología

¹¹⁹⁹ Sobre la cronología del cuadro de la Accademia de Venecia quedan abiertas las disputas críticas entre la cuarta y la quinta década del siglo; cf. HOPE 1980, pp. 69-70; VALCANOVER 1981, pp. 100-101; SPADAVECCHIA 1990, n° 32, pp. 240-242; JAFFÈ 2003, n° 17, pp. 176-177.

¹²⁰⁰ SARTI 1999, pp. 5-36.

¹²⁰¹ MANCINI 1998, n° 283, p. 402.

con las demás obras maestras de Tiziano¹²⁰², cuyo nombre no ampara la autografía del lienzo, por lo menos en términos documentales¹²⁰³.

En relación a las condiciones materiales, destacamos la anomalía en el uso de un lino fino y no del más frecuente mantelillo espigado¹²⁰⁴, y, sobre todo, la modificación radical en la postura del santo entre la versión “radiográfica” y la actual superficie pictórica. Sin embargo, tenemos constancia documental de que existieron otras copias o versiones inspiradas en el cuadro de la Accademia de Venecia¹²⁰⁵ aunque hasta el momento la única que ha sido vinculada en términos iconográficos al lienzo de El Escorial es un lienzo del Museo del Prado, actualmente en depósito en la iglesia parroquial de Cantoria y que estilísticamente parece pertenecer al siglo XVII¹²⁰⁶. En el Císter de Fitero en Navarra existe otra versión del *San Juan Bautista*, perfectamente coincidente con el “nivel radiográfico” del lienzo escurialense y con la estructura visible del cuadro de Cantoria. A diferencia de éste último, el lienzo de Fitero tiene una autoría y unas coordenadas cronológicas relativamente estables: es una obra segura de Roland de Mois, realizada entre 1590¹²⁰⁷ y la muerte del artista en 1592¹²⁰⁸. El pintor flamenco,

¹²⁰² El cuadro viene citado de esta manera “Otro lienço de pintura de la figura de Sant Juan Batista en el desierto con un letrado en las manos que dize Ecce Agnus dei, puesto sobre tabla guarnecido con molduras de madera dorada y pintada de azul que tiene con la guarnicion dos varas y dos tercias de alto y vara y cinco sesmas de ancho”; cf. AGPRM, Patronatos, San Lorenzo, leg. 1995, *Entrega Segunda* 1576-1577, p. 100.

¹²⁰³ Sin embargo las entradas anteriores no escatiman referencias a la autografía de El Mudo de diferentes lienzos; cf. AGPRM, Patronatos, San Lorenzo, leg. 1995, *Entrega Segunda* 1576-1577, pp. 99-100.

¹²⁰⁴ BALAO 1999, p. 95; GARCÍA FRÍAS 2005, p. 142.

¹²⁰⁵ PALLUCCHINI 1969, pp. 186, 320; mencionaba una copia en colección privada a Novara fechándola hacia 1565-1570; mientras que WETHEY 1969, I, p. 137, recordaba la existencia de dos versiones antiguas según las indicaciones de CROWE-CAVALCASELLE 1887-1888, II, p. 253.

¹²⁰⁶ FALOMIR, p. 82, considera el cuadro de Cantoria “pintura española del siglo XVII”.

¹²⁰⁷ CASTRO 1934, pp. 576-578; ANGULO 1947, pp. 163-170, pormenorizan los datos documentarios relativos al encargo de este retablo y del de La Oliva (Tafalla), fechando con precisión el encargo para el retablo de Fitero el 2 de enero febrero de 1590.

¹²⁰⁸ Sobre la cronología de la estancia española de Mois, que tuvo que empezar entre 1556 y 1557 al sequito de don Martín de Gurrea y Aragón, las aportaciones más significativas en MORTE 1990, pp. 160-163, mientras que de menor relevancia y exclusivamente en clave de análisis formal las de KUSCHE 2003, pp. 99-107.

conocido retratista¹²⁰⁹, a partir de los años ochenta del siglo, es decir, desde la muerte de su compadre Pablo Schepers¹²¹⁰, recurre de forma sistemática a modelos de composición derivados a menudo de fuentes de origen italiano¹²¹¹ en las que se unen la influencia veneciana con su propio estilo flamenco¹²¹², como comentamos anteriormente con motivo de la contextualización del *Ecce Homo*¹²¹³ atribuido a sus pinceles. Un cuadro, este último, que tiene muchos puntos en común desde el punto de vista formal con algunas de las características del San Juan Bautista de Fitero y con el “estado radiográfico” del de El Escorial. En particular destacamos la forma de tratar los mechones y la túnica y de representar los volúmenes musculares de Cristo y san Juan Bautista. Un conjunto de recursos a los que el mismo Moisés acudió sistemáticamente a lo largo de toda su producción artística, verdaderos instrumentos al servicio de la reproducción de lo *tizianesco* en manos de uno de los pintores mejor considerado del panorama español de la segunda mitad del siglo. Lo podemos comprobar en otro cuadro pintado en fechas mucho más cercanas al san Juan Bautista escurialense y que, sin duda es el modelo en el que se inspiró Moisés para copiar su iconografía en el retablo de Fitero. Hacia 1580, el pintor flamenco realizó dos tablas, un san Juan Bautista y una Magdalena¹²¹⁴, para el antiguo retablo mayor de la iglesia parroquial de Codos (Zaragoza) y, también en esta ocasión, la iconografía elegida se corresponde con la “versión radiográfica” escurialense, acompañada por un entorno paisajista muy cercano al lienzo de la Accademia de Venecia aunque sin alcanzar el nivel del de

¹²⁰⁹ Sobre su papel de retratista véase KUSCHE 2003, pp. 107-123, y sobre todo, MORTE 1990, pp. 165-165-174 y el más reciente MORTE 2003, pp. 23-27; sobre la restitución del retrato del deán Villalón de Tiziano a Moisés.

¹²¹⁰ Schepers murió anteriormente a 1578, según lo documentado por los capítulos matrimoniales de su esposa publicados por MORTE 1988, n.º 208, pp. 253-254.

¹²¹¹ Es cierto en algunos casos, sin embargo en otros, como para el San Juan Bautista, no queda constancia documental que existieran dichos grabados.

¹²¹² CASADO ALCALDE 1976, pp. 60-61, evalúa las características formales del manierismo de Moisés en el retablo de Fitero en los términos “de un influjo veneciano común en estos años”, precisando la sugerencias de CAMÓN AZNAR 1970, pp. 306-310.

¹²¹³ Véase cap. 7.

¹²¹⁴ Se trata de una obra derivada directamente de los modelos grabados de Tiziano y resuelta con toques de pinceladas muy sueltas capaces de desembocar en una elaboración lingüística propia, en la que destacamos la reflexión sobre la visión de la tabla desde una “determinada distancia”, circunstancia que confirmaría la capacidad de intervención semántica de Moisés en los modelos de Tiziano; cf. MORTE 1990, n.º 35, pp. 178-179.

Fitero¹²¹⁵. Un escenario crítico que adquiere todavía mayor relevancia al contrastar en términos documentalmente¹²¹⁶ las escasísimas posibilidades de una estancia escurialense del pintor entre 1577 y 1580. Un hecho que adelanta a fechas anteriores a las indicadas la vinculación de Mois con la llamada *estética escurialense* que, por cierto, deriva de forma indirecta de la pintura de Tiziano y mucho más de la de Juan Fernández Navarrete¹²¹⁷, su principal interprete en aquel marco¹²¹⁸.

Un conjunto de circunstancias que tienen unos efectos directos en la evaluación del lienzo de El Escorial, volviendo a reabrir el debate sobre la naturaleza de su modelo iconográfico y en consecuencia sobre su real autografía. Los datos documentales relativos a Mois, plantean la existencia visible de la “versión radiográfica” en fechas muy cercanas a la redacción del libro de entrega de 1577. Una lectura crítica de estos

¹²¹⁵ MORTE 1990, nº 34, p. 177-178, que evidencia el éxito del modelo de Mois citando otras tres versiones posteriores, en Toledo (Ohio), La Seo y Fuentes de Ebro.

¹²¹⁶ En 1572, Schepers y Mois recibieron el encargo para la realización del retablo mayor de La Oliva y un adelanto de 4.400 sueldos, el mismo año encargan a Juan Rigalte la estructura de madera, para que al año siguiente pagan dos mil sueldos y en 1574 reciben un requerimiento del escultor acerca de unas piezas para dicho retablo. En febrero de 1578, Mois recibe unas precisiones para pintar los retratos de los *Justicias* de Aragón, figurando unos meses más tarde como testigo de la testamento de Juan Ribera, al año siguiente las pinturas se dan por terminadas y se encargan las correspondientes guarniciones, con-suponemos- la tacita aprobación de Mois. En 1579 contrata como aprendiz Francisco Metelín (que el año anterior lo era de Felices de Cáceres) y en 1582 un contrato parecido se extiende con Francisco Ferrer, mientras tanto, siempre en 1582, declara haber arreglado, junto al citado Metelín y a Antonio Galcerán, algunas piezas del retablo de La Oliva, trasladadas a Zaragoza con motivo de estas intervenciones. En 1583 y en 1584, Mois alquila unas casas de su propiedad y, siempre en 1584 recibe el compromiso del escultor Juan Rigalte de entregarle unas piezas que faltaban para el Monasterio de La Oliva. En síntesis, podemos diferenciar claramente el periodo en que Mois tenía taller con Schepers, hasta 1578 y la etapa posterior donde se quiere afirmar con su propio taller, contratando colaboradores y cerrando contratos a su nombre. De esta manera resultaría poco probable que el pintor se ausentara de Zaragoza en las fechas próximas a la muerte de su amigo y compañero de trabajo. Circunstancia que limita mucho más el abanico de un posible desplazamiento escurialense de Mois; los documentos en MORTE 1988, pp. 223-280.

¹²¹⁷ Sobre la presencia escurialense de El Mudo véase CHECA 1995, pp. 179-192; MULCAHY 1999, pp. 19-32; 49-64.

¹²¹⁸ Es el propio CASADO ALCALDE 1976, pp. 18-24; que plantea la importancia de los modelos escurialenses sobre la pintura navarra de finales del siglo XVI, identificando en la pintura de El Mudo, un punto de referencia significativo para la técnica veneciana y en concreto con los “borrones” de Tiziano.

últimos¹²¹⁹ brinda la oportunidad de situar la llegada del *San Juan Bautista* entre un conjunto de lienzos de gran calidad y entre las que predominan las de El Mudo, como las cuatro celebres¹²²⁰ pinturas terminadas hacia 1575¹²²¹. Desde el punto de vista formal los cuatro lienzos (aunque

¹²¹⁹ “Un lienzo de pintura al olio del nacimiento de Nuestro Señor con Nuestra Señora y Joseph y dos pastores y la mula y el buey y dos angeles, pintura de de noche de mano de Juan Fernández Mudo puesto sobre tabla guarnecido con molduras de madera dorada y pintada de azul que tiene quatro varas y media de largo y tres de ancho con la moldura./Otro lienzo de pintura de Cristo Nuestro Señor atado a la columna con tres sayones y el juez y otras figuras con encasamentos puesto sobre tabla de tamaño y guarnición que el de la partida antes desta y del mismo tamaño y mano./ Otro lienzo de pintura de la figura de Santa Juan Evangelista escribiendo en un libro con una aguila a los pies vestido de una ropa colorada con paysages de la dicha mano puesto sobre tabla del tamaño y guarnición que el de la partida antes desta./ Otro lienzo de pintura de Nuestra Señora con el niño Jesus en los brazos y Santa Ana con dos figuras de dos viejos puestos sobre tabla guarnescido como el de la partida antes desta y de la misma mano y tamaño que siruen en los altares del colegio./ Otro lienzo de pintura de la figura de Sant Juan Baptista en el desierto con un letrero en las manos que dize Ecce Agnus dei, puesto sobre tabla guarnescido con molduras de madera dorada y pintada de azul que tiene con la guarnicion dos varas y dos tercias de alto y vara y cinco sesmas de ancho./ Otro lienzo de pintura al olio de Cristo Nuestro Señor en el sepulchro con las Marias y dos angeles que tienen el sepulchro y en lo alto otro angel con un letrero que dize, Et vitam resurgendo puesto sobre tabla con molduras doradas. Tiene de alto dos varas y quarta y ancho vara y cinco sesmas./ Otro lienzo de pincel al olio de Cristo Nuestro Señor a la columna y tres sayones con encasamentos. Tiene de alto dos varas y de ancho vara y tercia con una moldura de madera y guarnicion a la redonda de euano dorado a partes y en lo alto de la guarnicion un serafin y toda la redonda della un os cartones de euano dorado con una varilla de yerro para cortina./ Otro lienzo de pintura al olio de Sant Hieronimo en la penitencia pintura de noche en un marco de madera con molduras de nogal. Tiene de alto vara y cinco sesmas y de ancho vara y tercia con una varilla de yerro para cortina”; AGPRM, Patronatos, San Lorenzo, leg. 1995, *Entrega Segunda* 1576-1577, pp. 99-101.

¹²²⁰ Sobre estos cuadros se detiene con pormenores y ejerciendo ampliamente su espíritu crítico el padre Sigüenza matizando estilísticamente las diferencia entre los dos grupos de pinturas que el riojano pintó para el claustro: “Estos ocho cuadros grandes son los que ahora están en este claustro alto por el orden que aquí los iré poniendo, advirtiendo primero que se ve en ellos una notable diferencia y que si se apartaran los cuatros primeros a una parte y los postreros a otra, los juzgarán por de diversos maestros, aunque entrambos buenos: tanta mudanza hizo de los unos a los otros en la manera de la pintura”. En particular nos interesan dos pasaje de sus reflexiones, cuando define los rasgos de la interpretación de la pintura de Tiziano por El Mudo, considerándola imitación de la “manera del Tiziano en los oscuros y fuerzas, y en los claros y alegres y que piden hermosura, a Antonio de Acorezo, escogiendo lo bueno de los unos y de los otros; SIGÜENZA 1605, p. 238.

¹²²¹ MULCAHY 1995, pp. 157-162, luego MULCAHY 1999, pp. 38-43, más específicamente sobre la *Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana*, véase GARCÍA FRIAS 1995, n^o 17, pp. 276-279. Destacamos que el encargo era de 1571 fue terminado en 1575 y que para estas pinturas el acto de entrega de 1577 era poco más que una formalidad burocrática y quizás por

conozcamos cómo autógrafos solo tres¹²²²) demostraban que “Navarrete fue aun más allá de la pintura meramente descriptiva, y se adentró en el reino de la pintura pura”¹²²³, logrando conjugar con habilidad las estructuras formales de la tradición centroitaliana con el colorido veneciano¹²²⁴. Una condición que tampoco resulta ajena a los cuadros de Mois y que coincide con su forma de representar ambas versiones del san Juan Bautista. De forma similar verificamos que bajo el mismo patrón podemos incluir la “versión radiográfica” del *san Juan Bautista* de El Escorial. Una composición que, por cierto, desvinculada del estado actual de la superficie pictórica, reúne algunas de las características propias de la producción posterior de Navarrete en el Escorial. Hablamos de la serie del apostolado cuya realización arranca justo en 1576-77¹²²⁵. En estas parejas de santos podemos comprobar como, dejando a un lado las decisivas derivaciones de modelos iconográficos específicos¹²²⁶, recurren a aquellas formas miquelangelescas declinadas a través del lenguaje del color propio del mundo veneciano y que, en el *san Juan Bautista* de la Accademia de Venecia, encontraban una de sus mejores y más sólidas manifestaciones, como recordaba la ya mencionada cita de Ludovico Dolce¹²²⁷. Un modelo lingüístico que no tuvo que pasar desapercibido para Navarrete, fuera o no fuera a Venecia¹²²⁸ y, de hecho, en su

esta razón se descuidó citar la autoría en dos de ellas. Sobre el emplazamiento escurialense de estos lienzos véase BASSEGODA Y HUGAS 2002, CL1, p. 345; CL3, p. 346; CL6, p. 347; CL8, p. 348.

¹²²² La reconstrucción del periplo del *San Juan Evangelista en Patmos* en FERNÁNDEZ PARDO 1995, pp. 280-283

¹²²³ MULCAHY 1999, p. 40.

¹²²⁴ Según Rosmary Mulcahy hasta el punto que “los tonos cromáticos que combinan ocre, bermellón, azul y blanco demuestran que el riojano ya dominaba la forma de pintar típicamente veneciana”; MULCAHY 1995, p. 159.

¹²²⁵ MULCAHY 1995, p. 169.

¹²²⁶ MULCAHY 1995, p. 169-175. donde se pormenorizan las diferentes fuentes iconográficas de cada uno de ellos, luego precisadas en MULCAHY 1999, pp. 52-58.

¹²²⁷ Un concepto retomado sistemáticamente en referencia a Juan Fernández Navarrete por la historiografía española desde Gutiérrez de los Ríos hasta el siglo XVIII, cf., por ejemplo, GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS 1600, pp. 157-158; JÁUREGUI 1618, XXXI, 91-105, p. 101; CEÁN BERMÚDEZ 1800, t.V, p. 94.

¹²²⁸ Sigüenza, trazando el perfil biográfico del El Mudo hace referencia a un viaje italiano del logroñés citando las etapas del mismo y el hecho que el pintor fue admitido y acudió al taller de Tiziano. Demostrando, de esta manera que, ya desde fechas muy tempranas, a fin de ensalzar la figura de su pintor preferido era necesario citar, que fuera verdad o menos es casi irrelevante, la estancia en “casa de Tiziano”¹²²⁸, “Fue allá [a Italia] y vio cuanto bueno en ella

Apostolado aparecen detalles compositivos deudores del lienzo de Tiziano. Lo más evidente pueden ser las relaciones entre las masas volumétricas de los santos y su entorno naturalista¹²²⁹; y, también, las gamas cromáticas¹²³⁰ de estos y las del Bautista de Venecia. Menos obvios son los parecidos en la posición de los pies o los gestos retóricos de las manos. En ellos, El Mudo parece tener incluso una mayor seguridad que su *maestro* veneciano, ensayando sus modelos retóricos¹²³¹ en la gestualidad del san José de *La adoración de los pastores* de El Escorial¹²³² y, sobre todo, repitiéndola de forma directa en el primer

había, en Roma, Florencia, Venecia, Milán, Nápoles. Trabajó en casa de Tiziano y de otros valientes hombres de aquel tiempo” SIGÜENZA 1605, 237; MULCHAY 1999, 1-8. En lo relativo a la permanencia en los talleres de otros artistas no era necesario citar los nombres, siendo suficiente una referencia escueta y genérica, debido a que el *viaje a Italia* ya se había afirmado como hecho concreto y como tópico a lo largo de todo el siglo XVI. En este sentido se tenga en consideración los viajes a Italia de Berruguete, Becerra o del propio Jerónimo Sánchez Coello, o la manera con la que el Greco reivindica su alumnado en casa de Tiziano; respectivamente SILVA 2003; GARCÍA FRÍAS 2005, pp. 12-17; MANCINI 1998, pp. 77-78; PUPPI 2003, 363-380. No entramos aquí en el debate sobre la veridicidad de la estancia veneciana o el alumnado de El Mudo en el taller de Tiziano, cuestión de contradictorio entre las fuentes antiguas y parte de la crítica moderna, sin embargo, en el marco específico de nuestro trabajo, señalamos cómo, para los autores antiguos, empezando por Sigüenza, el estilo y las soluciones formales del pintor riojano convertían en verosímil su formación ticianesca. El hecho que Sigüenza acuda a estos modelos de recursos retórico/literario hay que individualizarlo en dos razones fundamentales: la cognición clara del papel de Tiziano en las cortes de Carlo V y Felipe II y el conocimiento de la cantidad y calidad de su pintura en España; sobre estas cuestiones véase FERNANDEZ PARDO 1995, pp. 88-97.

¹²²⁹ Destacamos en tal sentido la similitud en utilizar las piedras del suelo como soportes naturales a las posturas más atrevidas de los santos apóstoles, señalando en particular las figuras de Santiago el Mayor y San Juan.

¹²³⁰ Ejemplar la relación entre la naturaleza, los santos y el cielo con las nubes al fondo del San Matías y el San Bernabé o la del San Bartolomé y San Tomás, con la versión veneciana, mientras que la tonalidad parda de la escurialense, se puede acercar a la del San Simón y San Judas.

¹²³¹ *La adoración de los pastores*, es ejemplar representación de aquel naturalismo retórico, síntesis del arte de Tiziano y Correggio, en grado de desencadenar un inmediato efecto empático en el espectador/devoto hasta el punto de “enternecer el alma de quien lo mira”; SIGÜENZA 1605, p. 239.

¹²³² Siempre en relación con esta pintura el padre Sigüenza desarrolla una interesante reflexión sobre la función del *nocturno* y la distinción entre la luz real y la divina: “Al Santo José le da la luz de una candela que lleva en la mano, que también hace un efecto de admiración extraña, y se reconoce la diferencia de la luz, que fue cosa de mucha consideración y primor. A los pastores, que aún están algo apartados y sin duda son lo mejor de este cuadro, le dan unas vislumbres de los Angeles que hacen singular efecto. Y oíle yo decir algunas veces a Pellegrino, mirando este cuadro: O li belli pastori!”; SIGÜENZA 1605,

ángel, el que aparece a la izquierda en el *Abraham y los tres Ángeles* de la National Gallery de Dublín¹²³³. Así, queda relativamente aclarado el alcance de la investigación alrededor de los modelos venecianos por parte de Juan Fernández Navarrete en los años inmediatamente anteriores a su prematura y desgraciada muerte¹²³⁴. Unas investigaciones a cuyos resultado se otorgó un significativo reconocimiento¹²³⁵ que podemos materializar en las numerosas referencias¹²³⁶ a su capacidad de trabajar de manera original en la senda del gran maestro veneciano¹²³⁷, del que, por

p. 239-240. Una cuestión, la del nocturno, claramente deudora de los observación y reflexión sobre las problemáticas planteadas por el *Martirio de San Lorenzo* y que pormenorizaremos en el párrafo siguiente. En esta sede sea suficiente mencionar que los efectos de nocturno de El Mudo fueron considerados tan empuñados del estilo de Tiziano que Lorenzo Van der Hamen, durante su recorrido escurialense, llegó a atribuir al riojano la *Oración en el huerto* de las salas Capitulares en DE ANDRÉS 1973, p. 19.

¹²³³ Un cuadro donde la representación de lo naturaleza es tan poderosa, según Sigüenza, hasta llegar a comparar la experiencia del devoto con la que probó el *patriarca con sus propios ojos*: “y en el cuadro primero (que fue el postrero que pintó), del recibo que Abraham hizo de los tres Ángeles: que en el colorido y encarnado de los rostros, manos y pies no parecen sino los mismos que el patriarca vio”; SIGÜENZA 1605, p. 239; MULCHAY 1998, nº 159-160, pp. 509-510; MULCHAY 1999, pp. 46-47.

¹²³⁴ SIGÜENZA 1605, p. 261.

¹²³⁵ Pacheco recoge las cuestiones relacionadas a la forma de pintar de Navarrete, vinculándolas a sus reconocimientos cortesanos con motivo de la realización de una réplica de la *Cena* de Tiziano: “Para nuestro español Apeles Juan Fernandes Navarrete, el Mudo, cuánto lo estimó el mismo rey, y a sus excelentes obras y cuantas veces le visitaba en su oficina de El Escorial, notorio es a todos. Y como una vez le mostrase la cena de Ticiano, traída para el refectorio del convento, y por no cortarla (que era más alta que el sitio) intentase el Mudo hicisese una copia, él se ofreció por señas a copiarla en seis meses, o dar la cabeza. Resolvióse el Rey (por no esperar) a cortar el lienzo, lo cuel sintiendo el Mudo, haciendo instancia, significaba a su Magestad que haría otra y que en remuneración le honorase con un hábito haciendo la señal en el pecho”; PACHECO 1549, p. 186.

¹²³⁶ Interesantísimas las consideraciones de Gaspar Gutiérrez de los Ríos que se adelanta hasta al propio Sigüenza en vincular la pintura a los motos del espíritu en la forma de pintar de El Mudo imitando a Tiziano: “el pintor y los demás profesores de estas artes para ganar assi mismo nombre y gloria, como *Apeles Tiziano* y nuestro Español el Mudo, debe pintar las personas, de manera que parezca que están hablando con el espíritu”; GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS 1600, pp. 157-158.

¹²³⁷ Sigüenza fue el primero en plantear la centralidad de las investigaciones de El Mudo sobre el estilo de Tiziano, como parte esencial del proceso de evolución de la pintura española. El jerónimo centró individuó perfectamente en la adopción del colorido de Correggio, la medida correctora adecuada para el estilo del cadorino. Sigüenza desarrolla su reflexión con motivo de la descripción de las pinturas de El Mudo en el claustro principal, argumentando las referencias estilísticas del logroñés y demostrando cómo, de hecho, el eje de las mismas sea el propio Tiziano y la diferenciación temporal de su estilo: “En estos

supuesto, era copista de gran calidad, como demostraría entre otro la versión del *Entierro de Cristo* para en la Catedral de Salamanca¹²³⁸ que se le atribuye o la presencia de “dos quadros del Ecce omo contra hechos del Tiziano”¹²³⁹ entre los bienes inventariados a su muerte. Circunstancias que no excluirían, por ejemplo, la posibilidad de que el cuadro de este tema que citamos anteriormente pueda ser identificado en una de aquellas dos copias. En síntesis, El Mudo sabía copiar con precisión y destreza a Tiziano, llegando incluso a interpretar algunos aspectos de su estilo para hacerlos propios y utilizarlos en su pinturas, pero en ningún caso documentado convirtió los modelos del maestro veneciano en patéticos, desgarrando las tensiones cromáticas, renunciando a los volúmenes o reduciendo la capacidad de lectura de cada una de las figuras y de su relación con el conjunto¹²⁴⁰. Navarrete no apostó por el *non finito*, prefiriendo que sus pinturas fueran “imágenes de devoción, donde se puede y aun dan ganas de rezar” y no incurrieran en el “descuido por el demasiado cuidado de mostrar el arte”¹²⁴¹.

Un conjunto de consideraciones que, unidas a la vasta documentación escurialense, al tono del citado comentario del padre

cuatro lienzos me parece a mí que siguió Juan Fernández su propio natural, y se dejó llevar por el ingenio nativo, que se ve labrar muy hermoso y acabado, para que se pudiese llegar a los ojos y gozar cuan de cerca quisiesen, propio gusto de los españoles en la pintura. Parecióle no era este el camino de valientes y lo que él había visto en Italia, y que, aunque su maestro el Tiziano en los había hecho algo de esto a los principios, que después siguió otra manera más fuerte y de más relieve, y que lo mismo había hecho Rafael de Urbino, y así en los demás cuadros que hizo no acabó tanto y puso más cuidado en dar fuerza y relieve a lo que hacía, imitando más la manera del Tiziano en los oscuros y fuerzas, y en los claros y alegres y que piden hermosura, a Antonio de Acorezo, escogiendo lo bueno de unos y de otros, como se ve en los cuatro cuadros que ahora diremos”; SIGÜENZA 1605, p. 239. En particular nos interesa la forma con la que define los rasgos propios de la interpretación de la pintura de Tiziano por El Mudo, considerándola el fruto de la imitación de la *manera* del primero, templada y ajustada por la de Correggio.

¹²³⁸ YARZA 1995, nº 22, pp. 294-295

¹²³⁹ El inventario de bienes redactado el 14 de abril de 1579 en MULCAHY 1999, p. 91.

¹²⁴⁰ Un resultado que, sin duda, se podía lograr solo y exclusivamente por medio del estudio del dibujo y de las relaciones cromáticas, para así evitar la crítica que, por ejemplo el propio Sigüenza expresaba hacia los pintores venecianos: “Sin duda si los pintores venecianos hubieran puesto tanto estudio en el dibujo como en la pintura y colorido, que pudieran competir con los más valientes de Florencia y de toda Italia”; SIGÜENZA 1605, p. 374.

¹²⁴¹ SIGÜENZA 1605, p. 241; unos conceptos ampliamente reiterados en el texto del jerónimo que considera la pintura objeto “que recrea la vista y despierte a devoción el alma” (p. 220); sobre estas cuestiones véase YARZA 1995, p. 195-196.

Sigüenza y, finalmente, a las copias de manos de Moisés, nos inclina hacia la necesidad de reconsiderar por completo el recorrido y la atribución del *San Juan Bautista*. Lo que aquí planteamos es la hipótesis de que la estructura iconográfica del lienzo que ingresó en 1577 se correspondiese con la actual “versión radiográfica” y que, sólo en un -todavía no precisado- momento posterior se convirtiera en la imagen que vemos en la actualidad. Queda una última cuestión que no podemos aclarar por falta de documentación y que, sin embargo, es pieza esencial para reconstruir la relación entre el lienzo de El Escorial y Navarrete. El pintor riojano poseía, como certifica el citado inventario de 1579¹²⁴², un “quadro de San Juan Bautista” que en 1581 fue cedido por voluntad de su hermano a Felipe II junto a muchos otros bienes¹²⁴³ que ingresaron conjuntamente en el monasterio en 1584 cuando fueron terminados -en su gran mayoría- por un oficial¹²⁴⁴ de Luca Cambiaso¹²⁴⁵. Unas circunstancias que demostrarían el constante interés de Navarrete por los modelos de Tiziano¹²⁴⁶ y lo sistemático de las intervenciones de arreglo y adecuación de las pinturas conservadas en el Monasterio. Actuaciones de las que no podemos excluir de antemano el *San Juan Bautista* normalmente atribuido a Tiziano.

¹²⁴² *Memoria de las cosas pertenecientes al pintor Juan Fernández de Navarrete que su hermano dejó en el Escorial en poder del veedor García de Brizuela para que fueran entregadas al rey*; en MULCAHY 1999, p. 94.

¹²⁴³ *Extracto de los bienes de Navarrete*; en MULCAHY 1999, p. 91.

¹²⁴⁴ Sigüenza habla, para el *Entierro del cuerpo de San Lorenzo* de la intervención de un discípulo del propio Mudo.

¹²⁴⁵ Lo cierto es que el conjunto de los cuadros presentes en la citada memoria viene incluido en la *Entrega cuarta* de 1584; AGPRM, Patronatos, San Lorenzo, leg. 1995, *Entrega Cuarta* 1584, pp. 92-96.

¹²⁴⁶ Entre ellos el interesante *Entierro del cuerpo de San Lorenzo*, pintura manifiestamente experimental, donde El Mudo se medía directamente con los efectos de nocturno de Tiziano y con las propuestas de investigación sobre el tema planteadas por El Greco en aquellos mismos años. Nuevamente constatamos la sintonía de Sigüenza con Lomazzo en relación al juicio sobre el nocturno: “Tiziano ultimamente ha usato un terribile ed acuto lume, e di qui è ch’egli solo con la sua furia e grandezza ha ottenuto la palma sopra gli altri nel fare le cose di rilievo, sebben nel disegno e contorni è restato di gran lunga inferiore”; LOMAZZO 1590, p. 83. Más en concreto para la comparación con el *Martirio de San Lorenzo* véase MULCAHY 1999, pp. 71-73; para las inevitables similitudes entre el *soplón* del primer plano del cuadro de El Mudo y los *soplones* de El Greco, pintados entre 1570 y 1576; véase HADJINICOLAU 1999, nº 16-17, pp. 353-354.

8.7 EL MARTIRIO DE SAN LORENZO ENTRE AUTOGRAFÍA, DECORO Y RECUPERACIÓN DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA

En este sentido resulta ejemplar el caso del celebre *Martirio de San Lorenzo*¹²⁴⁷ pintura en la que asistimos a una transformación decisiva de la estructura semántica respecto a la *Pala* pintada para la iglesia veneciana de' Crociferi¹²⁴⁸ unas décadas antes¹²⁴⁹. Tiziano la alteró por completo, apostando por redefinir las presencias iconográficas y su distribución en el lienzo para, de esta manera, lograr que su comitente pudiese identificar los rasgos de su propia devoción hacia el santo¹²⁵⁰. El primer paso consistió en otorgar mayor trascendencia a los elementos susceptibles de calificar lo más relevante de los aspectos heroicos¹²⁵¹ y

¹²⁴⁷ GARCÍA FRÍAS 2003, pp. 11-50; FALOMIR 2003, n.º 57; pp. 280-281, LENTINI 2004; MANCINI 2007, n.º 4.15, pp. 378-379.

¹²⁴⁸ En relación a las fuentes hagiográficas y literarias a las que recurrió Tiziano para la redacción de las dos versiones no aparecen elementos sustanciales de novedad en lo que se refiere a la iconografía del martirio de San Lorenzo en la Pala de' Crociferi, por esta razón las variantes en la composición corresponden a los necesarios ajustes contextuales requeridos al pintor por parte de su mecenas. En tal sentido no podemos que citar la posibilidad que el pintor acudiera a la versión publicada a comienzo del siglo XVI del *Peristephanon* de Prudencio: cf. PRUDENCIO 1950, vv. 337-559, en tal sentido destacamos la clara vocación hacia la *pasión* de esta fuente, como se demuestra por el propio título de HYMNUS IN HONOREM PASSIONIS LAURENTII; sobre Prudencio véase VIDAL MANZANARES 1993, 529-542.

¹²⁴⁹ SPONZA 1990, n.º 53, pp. 311.

¹²⁵⁰ En particular sobre la dialéctica entre muerte y redención propia de la iconografía de San Lorenzo véase BANGO 1985, p. 399, donde se especifican las características de innovación introducidas por esta tipología de escena martirial. En particular resulta significativa la disimulación iconográfica reservada a los elementos calificadores de la figura del prefecto romano, convertido por Tiziano en un personaje más de una escena coral y no en el epicentro de una relación privilegiada y antagónica con el Santo; cf. GASTON 1974, pp. 358-362.

¹²⁵¹ Ejemplar en tal sentido la perfección de los acabados del rostro del Santo en contraposición al *non-finito* que constituye el rasgo esencial de la pintura. Se trata de uno de los recursos propios de Tiziano para exaltar la ortodoxia de su pintura y la perfecta adecuación de la misma a los equilibrios requeridos por el decoro requerido por su mecenas y por la ideología tridentina; cf. LENTINI 2004, p. 11.

empáticos del martirio¹²⁵² respecto a la localización histórica y geográfica del mismo, como demuestra, por ejemplo, la evidente reducción del protagonismo de los elementos localistas de la arquitectura¹²⁵³. Todavía resulta más relevante la transformación de la indumentaria de alguno de los personajes, que dejan de tener armaduras romanas para cubrirse de yelmos, alabardas y mallas claramente sacadas de los últimos modelos del arte militar de la época¹²⁵⁴. En este sentido es ejemplar el análisis del personaje a caballo que deja de ser un comandante romano¹²⁵⁵ para convertirse en un singular “pastiche” dominado por la *varietas* e indefinición de sus atuendos¹²⁵⁶. Una operación cuyo sentido consiste en

¹²⁵² Sobre la dialéctica entre el espacio arquitectónico clasicista y la devoción martirial de los primeros santos cristianos en Tiziano véase DI MONTE 1999, pp. 101-103 y p. 170-171, nota 19.

¹²⁵³ Significativa es reducción de la carga semántica de la arquitectura respecto al modelo de los *Crociferi* especialmente en lo que se refiere a su localización veneciana, considerada como algo no funcional a la nueva destinación de la pintura; DI MONTE 1999, p. 172, nota 33.

¹²⁵⁴ Para la definición de la importancia de la armadura en la representación figurativa del siglo XVI véase QUONDAM 2003, pp. 3-69; más en concreto es reveladora la identificación de las borgoñotas como de manufactura italiana de hacia los años cincuenta y sesenta del siglo XVI, en opinión del conservador de la Armería Real de Madrid, Álvaro Soler, según lo que refiere GARCÍA FRÍAS 2003, p. 48. Circunstancia que confirma la atención de Tiziano hacia proponer un modelo de militar muy genérico e indefinido desde el punto de vista nacional, que pero, al mismo tiempo, pudiese ser identificado con precisión en lo que se refiere a su actualidad cronológica.

¹²⁵⁵ Se trata de un personaje cuya definición parece de mayor complejidad de lo que plantea la conocida cita de Cassiano del Pozzo. El erudito italiano en su estancia escurialense del 29 junio de 1626 describe con precisión este personaje que le llamó la atención junto con el contraste tonal de la pintura: “L’altar grande che è una tavola fatta da Titiano, per serviré all’altare grande della Chiesa nuova, in che è figurato ‘l martirio de S. Lorenzo di notte, ò per via de’fuochi, e lumi fa apparire le figure, che sono ad ogni modo assai scure, è di maniera meno dolce degli altri quadri tra le figure, che più dan nell’occhio, è una di un centurione e un altro, che stando a cavallo commandano a ministri, il quale è vestito all’usanza spagnola, e con un collanone di questi che hanno ritrovato adesso, che chiaman fanfarone d’onde si vede come foggie vanno e vengono”; cf. DEL POZZO 2004, p. 203.

¹²⁵⁶ Si, cómo hemos visto, Cassiano del Pozzo identifica el mandatario como vestido a la *spagnola*, los registros radiográficos revelan la transformación de su borgoñota en el tocado de bonete con pluma, cuya difusión empieza hacia entre los años sesenta y setenta del siglo, esto es, en perfecta coincidencia con la realización del cuadro de Tiziano. Una circunstancia, que vincula la transformación de este personaje con una adecuación a los gustos estéticos del monarca español finalizados a una definición más contemporánea del mandatario representado en el lienzo. Cf. para lo que se refiere a los estudios radiográficos GARCÍA FRÍAS 2003, pp. 39-40 e ilustraciones nº 17-18, en lo que atañe a la moda de la época con especial referencia a los tocados véase BERNIS 1990, pp. 83-84.

la pérdida de referencias semánticas relativas a su identidad histórico-contextual¹²⁵⁷. Lo demuestra perfectamente la disolución de la bandera que ondea detrás de él y que efectivamente parece ser más la huella del modelo original, que un objeto de primera importancia¹²⁵⁸, como confirma la indeterminación de su color y la ausencia del águila imperial. Unas modificaciones que Tiziano aportó para que el lienzo no resultara indecoroso a los ojos de su cliente y lograra representar en toda su dramática actualidad la ejemplaridad del martirio de los santos según la concepción de la religiosidad filipina¹²⁵⁹. En este sentido queremos destacar que el monarca español no consideró en ningún momento la pintura *indecorosa* por representar a algunos de los asistentes al martirio ataviados con una indumentaria moderna, hasta el punto de que, el grupo de la derecha desempeña una clara función de enlace entre los espectadores de la pintura -externos a ella- y la representación del episodio del martirio. En estas circunstancias aquel grupo de personas se convierte en testigo directo, participando con sus gestos de la necesaria explicación retórica de los acontecimientos y demostrando la capacidad de adaptación de las imágenes elaboradas por Tiziano a los requerimientos de su comitente. Aquellos espectadores, que no dudamos en definir históricos en cuanto sólo aparente y visualmente están presentes en la escena de la representación dramática del martirio, se convierten en instrumento retórico: representan el médium lingüístico del pintor para llevar a cabo su estrategia de reajuste semántico de su pintura. A otro nivel, los identificamos como los recursos que

¹²⁵⁷ Efectivamente Dal Pozzo habla de la presencia de un *fanfarone* es decir un collar de grandes dimensiones que efectivamente aparece en las imágenes del cuadro anteriores a la última restauración y que actualmente ha desaparecido. Se trata de un objeto relativamente común en la moda de la segunda mitad del siglo XVI y que había vuelto a la moda unos cincuenta años después de la realización del cuadro y que aparece en diferentes obras de Tiziano. Lo demuestra su presencia en uno de los personaje a caballo en las *Adoración de los Reyes* de la Pinacoteca Ambrosiana y de la colección d'Atri de París; cf. VALCANOVER 1969, n^o 422 y 425, p. 129.

¹²⁵⁸ GARCÍA FRIAS 2003, p. 40, al comentar la presencia de esta banderola habla expresamente de transparencia del modelo original.

¹²⁵⁹ DI MONTE 1999, p. 168, en abierta polémica con NIERO 1991, pp. 89-91, explica la contradicción que hubiera representado la presencia de aquella bandera en términos calificativos. La única manera de introducir en la nueva versión de la pintura personajes identificables como españoles era, como veremos, expurgarles de cualquier participación activa al martirio y reservarles un papel de testigos activos de los acontecimientos.

personifican aquel proceso de educación a través de las imágenes al que hemos aludido anteriormente. Unos semblantes que visualizan e indican retóricamente lo ejemplar de los acontecimientos que se desarrollan ante sus propios ojos y, también, a través de ellos, ante los nuestros. Así pues, es en este sentido como se explica la introducción de las diferentes variantes respecto al modelo de' Crociferi y, sobre todo, es únicamente bajo este mismo enfoque cómo adquiere sentido la retórica de los gestos y de las miradas entre los personajes que representan a la exaltación/educación de los valores positivos del martirio, entendido como parte fundamental de la religiosidad católica. Con coherencia, Tiziano introduce la figura del niño¹²⁶⁰ y su gesto, retóricamente evidenciado por el caballero que señala la ejemplaridad del sacrificio del santo, estableciendo de esta manera otro enlace emocional más entre el espectador y la escena de martirio¹²⁶¹. Una importancia similar tiene la sutil contraposición entre el ídolo pagano y el santo católico¹²⁶². En este caso, se trata de una solución retórica que da perfectamente la medida de la capacidad de intervención de Tiziano y de sus recursos artísticos. En múltiples ocasiones se ha señalado que la postura de San Lorenzo deriva casi directamente del estudio de la escultura del *Gálata moribundo* de la

¹²⁶⁰ FEGHELM-AEBERSOLD 1991, pp. 109-110, ha planteado la función dialéctica de esta figura infantil como premonición de la llegada de la nueva fe cristiana. Desde el punto de vista estilístico LENTINI 2004, p. 113-114, establece relaciones formales entre el rostro del niño y algunas pinturas parecidas de Tiziano, mencionando entre ellas el *retrato votivo de la familia Vendramin* y el *Niño con perro* del Museo Boymans van Beuningen de Rotterdam. En relación a la presencia del niño y su función en este tipo de iconografías en el mundo español del Renacimiento, remitimos a los estudios de YARZA 1970, pp. 43-68, donde se identifica la tipología del *alma cristiana* en el *Cristo a la Columna* de El Mudo.

¹²⁶¹ La presencia del niño en primer plano denota la intencionalidad de Tiziano para establecer una doble connotación de ejemplaridad y de emotividad entre lo representado en pintura y el espectador devoto. Que se trate de un añadido consciente por parte del pintor y de su taller lo confirmaría, además, la restauración y la correspondiente documentación, de la que se percibe, en palabras de Carmen García Frías, que "La imagen del niño situada en el centro del cuadro, fue pintada posteriormente ya que se sobrepone sobre la pierna izquierda del esbirro"; cf. respectivamente THÜRLEMANN 1986, pp. 136-155; GARCÍA FRÍAS 2003, p. 40.

¹²⁶² Sobre la definición de las referencias iconográficas para la figura del ídolo pagano en la primera versión del *Martirio de San Lorenzo* véase GASTON 1974, pp. 358-362. Mientras que para su interpretación en clave contradictoria, respecto a la ideología representada por el martirio de San Lorenzo véase PANOFISKY 1969, pp. 58-59 y SPONZA 1990, nº 53, p. 311.

colección Grimani, que el pintor pudo conocer hacia la mitad del siglo¹²⁶³. No obstante, no se trata de una simple cita arqueológica sino de algo más. De hecho, estamos ante una alusión más que directa a la forma en la que “aquellas piedras antiguas”, parafraseando lo que Tiziano escribió desde Roma en 1545, podían ser recuperadas, reutilizadas y rehabilitadas para tener un nuevo y más eficaz papel en la devoción católica¹²⁶⁴. Llegados a este punto parece evidente que para llevar a cabo su proyecto general, el pintor acudió a su vasto repertorio de imágenes, simplificando los registros de recepción de las mismas. En los casos anteriormente citados del caballero y del niño, se limitó a actualizar el modelo realizado en el *Ecce Homo* de Viena más de veinte años antes¹²⁶⁵. Para el primero, y en su relación con el comandante imperial, se repite la estructura fundamental de su presencia retórica: ambos personajes señalan con un claro gesto del brazo y de la mano al epicentro de la escena, la presentación de Cristo o el martirio de San Lorenzo. Además, uno y otro son objeto de la mirada sorprendida de aquellos que les acompañan: en el *Ecce Homo* es el monje barbudo quien se da la vuelta y mira seriamente al comandante imperial, en el Martirio de San Lorenzo es el alabardero quien se gira hacia su comandante, como si estuviese buscando en él la confirmación de lo que estaba viendo¹²⁶⁶. Otro elemento que delata la estrecha vinculación entre ambas pinturas es la mirada del caballo blanco que, a pesar de haber llamado siempre la atención, nunca se había puesto en relación con la de su homólogo del *Ecce Homo*. El animal mira con curiosidad hacia el espectador, siendo -en ambos casos- las únicas miradas que se desvinculan de los acontecimientos representados en la

¹²⁶³ El primero en plantear la relación entre la postura del San Lorenzo y el *gálata moribundo* de la colección Grimani fue BRENDDEL 1955, p. 123; sobre la colección véase en general véase HOCHMANN 2008, pp. 206-223.

¹²⁶⁴ Lo antiguo, depurado de sus implicaciones paganas, se plasmaba en pura forma hasta convertirse en parte del proceso de redefinición de la imagen de los santos y mártires, en un proceso paralelo de recuperación que se vino desarrollando a lo largo de toda la Europa católica, como confirman los planteamientos ideológicos del propio monasterio de San Lorenzo y como refrenda la actuación de Tiziano en este cuadro, encargado por Felipe II y que provocó enorme satisfacción en el monarca; cf. ZAPPERI 1992, pp. 131-135; CHECA 1997, pp. 42-46; MANCINI 1998, nº 43, pp. 164-165.

¹²⁶⁵ DEITERS-GUSTAVSON 2007, nº3.1, pp. 286-289.

¹²⁶⁶ El análisis de la retórica de la gestualidad del *Ecce Homo* de Viena en POLIGNANO 1992, pp. 7-54

escena principal¹²⁶⁷. Un discurso parecido se puede plantear para la pareja de angelotes que bajan del cielo llevando la corona del martirio, cuyo origen reside en los otros dos que el pintor inventó para las diferentes versiones del *Martirio de san Pedro Mártir*¹²⁶⁸. Se trata de una fórmula eficaz¹²⁶⁹ y dirigida a destacar la expresividad positiva en la entrega al martirio según las pautas requeridas por la devoción contrarreformada, dejando definitivamente de lado la compleja contraposición luz/sombra de la versión veneciana del lienzo¹²⁷⁰.

De esta manera al maestro corresponderían la concepción general de la pintura y algunos acabados, mientras que la traducción de los diferentes modelos iconográficos la hubiera llevado al cabo el taller recurriendo a los cartones y modelos allí almacenados, como demostrarían las evidentes discontinuidades formales y compositivas que la reciente restauración se ha limitado a confirmar, aunque de una forma indirecta¹²⁷¹. Estamos hablando de la presencia de diferentes manos, algunas más seguras, como la que pintó el grupo caballo/caballero, y otras menos dotadas y por esto capaces sólo de repetir formulas ya establecidas, como las de los ya citados angelotes. Unas sin capacidad de intervención en los modelos del maestro y otras con un margen de intervención tan significativo que les permite disimular las fuentes de las que derivan sus creaciones. Estamos hablando del abanico de diferencias que separa a niveles incomparables la iniciativa artística de un personaje clave en el taller de Tiziano, como el propio hijo del maestro, Orazio, de la presencia de un fiel colaborador,

¹²⁶⁷ El hecho de haber encontrado una fuente razonable a la que mirar para redefinir el origen del grupo caballo/caballero, en una imagen concebida por el propio Tiziano contribuye a reafirmar el horizonte general del proceso de realización de *Martirio de San Lorenzo* y las posibles aportaciones al mismo por parte de los miembros del taller del pintor.

¹²⁶⁸ PALLUCCHINI 1969, p. 184; PANOFSKY 1992, p. 59; MEILMAN 1999, 133-143.

¹²⁶⁹ Una formula cuya eficacia fue tan contundente que no sólo Tiziano la repitió en sus pinturas religiosas, sino que extendió su uso a las mitológicas y hasta a la repetición serial en los grabados, empezando propio por la versión grabada del San Lorenzo; cf. MAURONER 1941, p. 53, n. 6; BIERENS DE HAAN 1948, 144-145, n. 139-140; CATELLI ISOLA, 1976, p. 40, n. 29; CHIARI 1982, p. 49, n. 5; MANCINI 2007, n.º 4.5, pp. 370-371.

¹²⁷⁰ Sobre la reducción semántica representada por la sustitución de los efectos lumínicos por la presencia de los angelotes véase DI MONTE 1999, p. 172, nota 33.

¹²⁷¹ RODRÍGUEZ ARANA 1993, pp. 57-81.

como pudo ser Girolamo Dente¹²⁷². En otro nivel sería interesante comprobar los lazos estilísticos entre algunos detalles compositivos del *Martirio de san Lorenzo* y el desarrollo posterior de artistas como Jacopo Negretti¹²⁷³ y Dominicos Teothocopulos¹²⁷⁴. De hecho, el primero que deja entender la posibilidad de unas intervenciones ajenas a su mano en la pintura ha sido el propio maestro cadorino. En su carta de diciembre de 1567¹²⁷⁵ menciona a su hijo y a un no identificado colaborador¹²⁷⁶, que le hubieran podido ayudar en la realización de un ciclo dedicado a la vida y martirio del santo. Sin embargo, tenemos que precisar que en aquel documento Tiziano no alude a la autografía del *Martirio de san Lorenzo*,

¹²⁷² Sobre la figura de este pintor y su colaboración con Tiziano véase ROY-FISHER 1977, pp. 31-42; HEINEMANN 1980, p. 434.

¹²⁷³ En tal sentido resulta decisiva la comparación entre el caballo pintado por Tiziano y los que introduce Palma el Joven en las diferentes versiones del *Martirio de San Lorenzo*, la del Duomo de Carpi y la de San Giacomo al Orio en Venecia, ambas documentadas como autónomas y cuyas cronologías se sitúan hacia 1581 y 1582; cf. ROY-FISHER 1977, pp. 48-59; mientras que para la datación de los lienzos de Palma MASÓN RINALDI 1984, p. 5.

¹²⁷⁴ Existen importantes sintonías de estilo entre la forma de extender la pintura en algunas zonas del *Martirio de San Lorenzo* y la manera de tratar el color y su densidad en las pinturas de El Greco entre los años sesenta y los setenta. Se trata de rasgos estilísticos muy claros que destacan por su calidad sobre todo si los miramos como un adelanto de ciertos elementos propios del Barroco. Los encontramos, por ejemplo, en algunos de los personajes de la *Expulsión de los Mercaderes del Templo* de la col. Kress (National Gallery of Art Washington DC) llegando, quizás, a su cumbre en la extraordinaria dalmática de *San Lorenzo* en el cuadro de la Fundación de la Casa de Alba, donde el pintor se detiene en definir la urdimbre del tejido con un esmero y un cuidado similar a lo que encontramos en la búsqueda de la precisa transposición a la pintura de las venas del morro del caballo blanco. Se trata de una etapa muy concreta de la pintura de El Greco en la que el joven pintor cretense adelanta, quizás sin saberlo, el lógico desarrollo de la pintura de Tiziano, como demuestra el hecho de que aquel morro de caballo se parece a los que pintaron en la primera mitad del siglo XVII, dos de sus grande seguidores, Rubens y Van Dyck, mientras los intereses y los caminos de El Greco se dirigían hacia otros objetivos de forma y contenido; ÁLVAREZ LOPERA 1999, nº 12, p. 350; BOROBIA 1999, nº 24, p. 362.

¹²⁷⁵ Sin embargo es el propio Tiziano quien se hace cargo de identificar a sus colaboradores en la realización del *Martirio de San Lorenzo*, o por lo menos de mencionar a dos de ellos. El primero, como no podía ser de otra manera, es su propio hijo, Orazio, el segundo es un indefinido colaborador: ambos vienen indicados como indispensables para poder realizar un ciclo completo dedicado al martirio del santo MANCINI 1998, nº 224, p. 343.

¹²⁷⁶ Tiziano habla de “un altro molto valente giovane”, que a menudo se ha querido identificar con Dominicos Theotocopulos; aunque su posible intervención en el lienzo para Felipe II plantea serios problemas para hacer coincidir la cronología del lienzo con los desplazamientos del pintor de Candía; de todos modos sobre el complejo proceso de reconstrucción de la presencia de El Greco en Venecia, PALLUCCHINI 1981, pp. 63-68; PUPPI 1997, pp. 97 y 100-101.

como se ha planteado en ocasiones, sino que únicamente pretende avalar su capacidad artística y su disponibilidad para cumplir con los posibles plazos de entrega de un proyecto, el único -dicho sea- que el pintor planteó por iniciativa propia al monarca y sobre cuya viabilidad no recibió contestación alguna. Una circunstancia que contrasta con la actitud demostrada por Felipe II con ocasión de los trámites relativos al encargo del lienzo dedicado al *Martirio de san Lorenzo*. En esta ocasión las presiones y la impaciencia del rey Prudente para dotar los aposentos del monasterio escurialense de un lienzo de Tiziano dedicado al santo llevaron a su embajador, García Hernández, a interesarse hasta por las posibles opciones ofertadas por eventuales copistas de la *Pala* de los Crociferi. Entre estos, el propio Hernández destaca el nombre de Girolamo Dente, señalando su familiaridad personal y artística con el maestro¹²⁷⁷, su rapidez y, finalmente, lo barato de su pintura. Un conjunto de argumentos que el monarca no desestimó, sopesando la posibilidad de obtener el uno y el otro: el original de Tiziano y una copia, más rápida y barata¹²⁷⁸. Sin embargo, se trata de un episodio que demuestra el grado de control ejercido por Felipe sobre un aspecto de su mecenazgo artístico: la correlación entre forma, contenido y autografía. El rey español demuestra así tener muy presentes las eventuales consecuencias que podían determinar las intervenciones de otras manos en un lienzo autógrafo y hasta en una más simple copia. Dicho en otros términos, en opinión de Felipe II, la coherencia entre autografía y estructura formal del lienzo se habían convertido en elemento esencial de su criterio de juicio: para que se considerara un *Tiziano*¹²⁷⁹ como tal era necesario comprobar el equilibrio entre la autografía formal y el correspondiente nivel de acabado estilístico. La mención a la potencial

¹²⁷⁷ Una referencia confirmada hasta por la relevancia otorgada a Girolamo Dente por Vasari, pese a tener escasos conocimientos de datos materiales relativos a este pintor: “Ma quello che in ciò fare è stato a tutti di grandissimo aiuto, è stata la presenza e gl’avvertimenti di Tiziano; del quale, oltre i detti e molti altri, è stato discepolo e l’ha aiutato in molte opere, un Girolamo, non so il cognome, se non di Tiziano”; cf. VASARI 1568, t. II, p. 825.

¹²⁷⁸ En estos términos se expresa el monarca español en una nota de su puño a margen de los resúmenes de García Hernández. “y [que] haga sacar del pariente de Ticiano el quadro del Sant Lorenzo por los 50 ducados, y no por esto dexe Ticiano de hacer el otro, más que lo haga que sean diferentes el uno del otro, que desta manera puede haver dos”; en MANCINI 1998, n.º 206, p. 327.

¹²⁷⁹ Sobre el estilo de Tiziano y la identificación formal de los rasgos estilísticos de su “mano”, véase ROSAND 1999, pp. 127-136.

intervención de ayudantes en un lienzo autógrafo planteaba un cambio de dirección tan significativo que el rey consideró como no viable llevar al cabo el proyecto, para, así, no incurrir en los riesgos y en las suspicacias sobre la autografía real del lienzo. Una sospecha en parte refrendada por la discontinuidad lingüística y estilística que pudo alimentar el cuadro, una vez llegado a España, como demostraría la escueta reacción del rey¹²⁸⁰ y la singular estrategia posterior del pintor para confirmar la autografía de su lienzo. En agosto de 1571, después de haber remitido al monarca el *Tarquino y Lucrecia*, Tiziano pidió por enésima vez recibir algún pago para sus pinturas. Con ocasión, y para avalar la calidad de los lienzos enviados desde hacía más de dieciocho años, decidió remitir dos grabados¹²⁸¹ definidos como “el dibujo de la pintura del beato Lorenzo”¹²⁸². Una referencia que, coherente con el debate teórico de la época, aludía directamente al estado original del proceso de ideación del pintor¹²⁸³. En este marco, aquel “Titianus invent aequos Caes.”, que aparece en el grabado, tendría una trascendencia mayor respecto a la simple mención propia del género. Con esta inscripción el pintor reclama para su obra la atención que corresponde a un caballero cesáreo, utilizando a tal fin un lenguaje y unas formulas expresamente clasicistas. Una estrategia plenamente justificada si consideramos que la segunda versión del *Martirio de san Lorenzo* plantea la yuxtaposición de elementos sacados de diferentes fuentes iconográficas directa e indirectamente vinculadas a los procesos de producción propios del taller de Tiziano, como ya comentamos. Los resultados de las aspiraciones del pintor italiano no tardaron en manifestarse: en su descripción del lienzo, el padre Sigüenza se detiene en señalar tres aspectos del mismo que sintetizan de forma eficaz lo que hemos venido tratando hasta ahora: la *naturalidad* de la pintura, los logros formales en la representación del nocturno, el planteamiento ideológico representado por el sacrificio del mártir cristiano y el rechazo hacia la devoción de los dioses paganos. El conjunto de estos elementos

¹²⁸⁰ Felipe II se limitó a un comentario sintético: “que los he recibido se le puede decir”; cf. MANCINI 1998, n.º 234, pp. 354.

¹²⁸¹ En la carta que acompaña la de Tiziano el número de grabados se reduce a una sola unidad. MANCINI 1998, n.º 247, pp. 367-368.

¹²⁸² MANCINI 1998, n.º 246, pp. 365-367.

¹²⁸³ Sobre esta cuestión cuya amplitud sobrepasa los márgenes de nuestro trabajo remitimos a PANOFSKY 1977, pp. 67-101.

lleva al padre jerónimo a utilizar la definición de *valiente* en términos comparativos respecto a las demás pinturas del mismo tema que se encontraban en el monasterio¹²⁸⁴. De esta manera, Sigüenza alega que el cuadro de Tiziano era considerado el mejor entre ellos. Así, nos encontramos frente a un atestado solvente de la recepción que obtuvo la pintura del cadorino. *El Martirio de San Lorenzo*, conjugaba, en opinión suya, la valentía del pintor, los recursos formales y el acierto en el contenido convirtiéndose en una obra ejemplar e inimitable.

Finalmente, el conjunto de estas consideraciones alejan mucho el *Martirio de San Lorenzo* del concepto de copia tal y como lo conocemos y confirman por el contrario que se trata de una pintura que, pese a su vinculación con las obras anteriores de Tiziano, tiene una individualidad propia, organizada a través de la introducción de las variantes iconográficas planteadas por el artista y perfectamente entendida por sus destinatarios, como confirman los argumentos de Sigüenza. En otros términos, debemos de considerarla como una adecuación del modelo de 'Crociferi a los requerimientos de Felipe II, que se convertiría así en el motor y en el destinatario final de dicho proceso, llegado a ejemplificar los rasgos ideológicos propios de los mecanismos de recepción de la pintura devocional de Tiziano en España. Una pintura que, fundada en la reducción lingüística de los modelos anteriores, no sólo no pierde su fuerza semántica, sino que en su adecuación a los nuevos registros de la ideología contrarreformada alcanza la categoría de original autónomo.

¹²⁸⁴ “Quédose también con el mismo adorno de los tres altares que se tenían antes; el mayor, en que está el martirio de San Lorenzo, de mano de Tiziano, tan al natural y tan bien entendido, que parece se ve cómo ello fue. Toda la luz de la pintura se recibe de unos fuegos o luminarias que están puestas en la peana o pedestal de un ídolo y de las llamas que salen debajo de las parrillas, que por haber sido de noche el martirio del santo, consideró como valiente artífice la naturaleza del caso. El santo, aunque vivo, parece tiene ya medio tostadas algunas partes, y levanta el brazo para recibir una corona de laurel que le traen algunos ángeles del Cielo; las figuras más cercanas son algún tanto mayores que el natural, con tan lindo artificio puestas, que todas tienen luz y se ven, aunque son muchas. Es al fin el cuadro tan valiente, que, aunque están de noche ha oscurecido cuantos después acá se han pintado de muchos grandes hombres del arte, como veremos, y ninguno ha contentado tanto”; SIGÜENZA 1605, p. 223. Sobre el concepto de la pintura *valiente* en los escritos de Sigüenza véase CHECA 1992, pp. 424-435; BLASCO CASTIÑEYRA 1999, pp. 592-602.

Capítulo 9

El Escorial, Sigüenza y la cristalización del modelo Tiziano

“Creo que no hay otras tantas en Venecia,
donde estuvo y pintó mucho tiempo”¹²⁸⁵

9.1 LA RECEPCIÓN DE TIZIANO EN EL ESCORIAL: SIGÜENZA Y FELIPE II

El conjunto de fuentes y documentos que hemos citado en los capítulos anteriores¹²⁸⁶ permite entender la envergadura de la dialéctica entre dinámicas reales y las proyecciones tópicas relativas a los

¹²⁸⁵ SIGÜENZA 1605.

¹²⁸⁶ Aludimos tanto a los aspectos estrictamente documentales, como a aquellos que encontraron su reflejo y su proyección en los tratados y en las cartas; cf. cap. 2 y 3.

acontecimientos que rodearon la recepción en España de la figura de Tiziano Vecellio y de sus obras a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI. Sin embargo, los primeros ecos de aquel proceso se cristalizaron en sendos apartados de la obra que el padre José de Sigüenza¹²⁸⁷ dedicó, a comienzos del siglo XVII¹²⁸⁸, a la descripción del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial y a los tesoros artísticos allí guardados¹²⁸⁹. Las posiciones ideológicas planteadas por el jerónimo en relación al pintor italiano se configuran como el primer, y fundamental, peldaño de la articulación de los mecanismos de asimilación de la estética tizianesca y de su figura tópica en España¹²⁹⁰. Por otro lado no podemos olvidar que, *La fundación del Monasterio de El Escorial*, representa un referente privilegiado, siendo, de hecho, el cauce histórico-literario donde

¹²⁸⁷ ZARCO CUEVAS 1916, pp. XII-XII; ÁLVAREZ TURIENZO 1963, pp. 7-19; ÁLVAREZ TURIENZO 1966, pp. 62-72; BARBERÁN 1964, pp. 86-99;; en 2006 la revista agustina *La ciudad de Dios* ha dedicado un número monográfico a la figura del padre Sigüenza, *ad vocem*.

¹²⁸⁸ Señalamos que en España, a comienzos del siglo XVII, comenzaba a tomar forma un debate histórico artístico, que, aunque sin tener las raíces históricas que podía ostentar la tradición italiana de la centuria anterior, fue capaz de desarrollarse de manera original y sugerente a lo largo de toda la centuria. En este sentido la intervención del padre Sigüenza y su forma de tratar a Tiziano y a sus obras se convertirán en un punto de referencia inexcusable en el un proceso de elaboración que, si en algunos casos no era que el reflejo de los escritos teóricos e históricos de matriz italiana, en otros se configuró como un proceso de elaboración autónomo, determinado por instancias críticas propias y que necesitaba convertir el pintor véneto en parte integrante de su tradición figurativa que, de esta manera, se asimilaba a la italiana; PORTÚS PÉREZ 1999, pp. 112-121; CALVO SERRALLER 1991, pp. 21-43.

¹²⁸⁹ Nos parece significativo constatar la sintonía entre la postura del padre Sigüenza sobre la relación entre pintura y religión, y la de Lomazzo quién organiza un exhaustivo conjunto de citas, entre las cuales nos interesa destacar la que hace referencia al mundo judío y a su panteón mitológico, haciendo especial hincapié en la importancia de las pinturas que decoraban el templo de Salomón, llegando en este contexto a afirmar que por medio de la pintura había nacido la religión, según los escritos hasta a citar Hermes Trismegisto: “E però con grandissima ragione diceva Trismegisto che con la pittura era nata la religione”; LOMAZZO 1590, p. 45.

¹²⁹⁰ Pese a que las cronologías editoriales del texto de Sigüenza superan en unos años los límites que nos hemos planteado por este trabajo (que se enmarca entre los primeros documentos que relacionan Tiziano con Carlos V y llega hasta la muerte de Felipe II; cf. *Introducción*), consideramos que un análisis pormenorizado de las referencias que el padre Sigüenza reserva a la pintura de Tiziano y al mismo artista de Pieve di Cadore es clave fundamental a la hora de entender lo que sus obras y su figura representaron en la España del Renacimiento; sobre la centralidad de Tiziano en el proceso de evolución de la pintura escurialense hacia el naturalismo barroco español véase PÉREZ SÁNCHEZ 1985, pp. 114-132.

confluyen el conjunto de tensiones hacia la recepción la estética clasicista¹²⁹¹ en España¹²⁹², convirtiéndose, al mismo tiempo, en el verdadero punto de partida de una sistematización de la historia del arte español¹²⁹³. De tal manera que Sigüenza demuestra, en estos términos, su absoluta actualidad dentro del panorama del debate europeo y español¹²⁹⁴ de la época sobre la función de las artes¹²⁹⁵ y de los mecenas¹²⁹⁶. Resulta

¹²⁹¹ Más allá de las fronteras españolas, Lomazzo señala la función del Monasterio de San Lorenzo como el Museo -en el sentido de lugar de celebración y conservación de lo antiguo- más importante de su época y en su promotor el mecenas más destacado: “Appresso testimoni della nobiltà e riputazion di quest’arte, ci possono essere i grandi Musei antichi e moderni delle pitture e delle scolture, dei quali si ragiona nel sesto libro del mio trattato; en el fin di questo tratterò solamente d’uno, il quale agguaglierà quanti altri sono mai stati, cioè di quello del Católico Re Filippo, posto dopo il famoso tempio di santo Lorenzo al Scoriale”; LOMAZZO 1590, pp. 48-49.

¹²⁹² La primera cuestión que nos interesa plantear se vincula a la función general que tiene, en el marco de la reconstrucción histórica de la Orden Jerónima, todo lo relacionado con la fundación del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. En particular, nos interesa destacar como el propio hecho de dedicar tanto espacio a la iniciativa arquitectónico-devocional de Felipe II, se inscriba en un marco de una necesaria recuperación clasicista de las descripciones de las hazañas artísticas del rey español, para así salvarlas de la inexorable (y retóricamente eficaz) corrosión debida al paso del tiempo. En general sobre la función tópica de literatura en relación a la memoria de las obras de arte véase PLINIO EL VIEJO, XXIII-XXXVII; JONES 1997, pp. 27-32.

¹²⁹³ En la estructura *Fundación del Monasterio de El Escorial* Sigüenza se alejó, en un intento absolutamente original, de los tres géneros que hemos individualizado como propios de los escritos de arte a lo largo del siglo XVI (diálogo, tratado o *vidas* de artistas), su intención fue más ambiciosa. Recogiendo referencias de unos y de otros géneros planteó una reflexión teórica y práctica sobre la producción y la recepción del arte en España -nacional y foránea- inscrita en el marco original de la *Historia de la Orden de San Jerónimo*, nunca se había planteado con anterioridad en estos términos. A esta condición peculiar corresponde su interpretación como el núcleo primigenio del proceso de reconstrucción de la historia del arte en España; cf. CHECA 1992, pp. 423-424.

¹²⁹⁴ Los planteamientos del padre Sigüenza encontraron respaldo en la manera con la que Gaspar Gutiérrez de los Ríos, funde las figura de Apeles y Tiziano en un *unicum*, con el fin de argumentar la importancia de la relación entre Poesía y Pintura, en el marco de un planteamiento general vinculado a la tradición tomística italiana, especialmente por lo que se refiere al debate sobre las imágenes y que, de esta manera, quiere recuperan los conceptos vinculados a las aseveraciones de San Tomás de Aquino en las que se afirmaba la función de las imágenes como reflejo de la luz divina; GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS 1600, pp. 157-158 y pp. 190-191; sobre el hecho que Gaspar Gutiérrez de los Ríos poseyera una copia del *Dialogo della pittura* de Ludovico Dolce; cf. CRUZ YÁBAR 1997, pp. 383-422, part. p. 397, entrada 60; PANOFISKY 1977, pp. 80-83 y 33-43.

¹²⁹⁵ En relación al debate sobre las artes hacia finales del siglo XVI es interesante cotejar las posturas de Sigüenza con las de tratadistas contemporáneos y especialmente con los italianos. Por ejemplo señalamos las coincidencias, sobre este argumento, con Armenini

ejemplar, en tal sentido, su atención hacia los pormenores vinculados al proceso de construcción y decoración del monasterio¹²⁹⁷, que persiguen el

quien se refiere a la existencia de un *declinar de la maniera* de los pintores provocado por la decadencia y la ignorancia de los mecenas, una situación que sólo se verá emendada por la escritura, por la intervención de la literatura entendida como instrumento fundamental capaz de evocar a los registros de los antiguos y de permanecer en el tiempo por su gran capacidad de difusión y, finalmente, por ser parte integrante de la especulación propia de las artes liberales: “Quindi è, ch’io hò sempre stimato che sia in quest’arte necessario, che si spieghi in un modo chiaro, et aperto in scrittura il tutto, acciò si rendan pubblici quei precetti i quali fin d’hora sono stati sì persi et secreti apresso a’particolari, e ciascun da se medesimo, senza usar servitù à chi non ascolta, ne di stima d’altri; possa imparare i veri precetti dell’arte, e cominciando dalle minute parti, che sono i piccoli disegni, si venga a scoprire in qual modo ciascuno possa acquistarsi una bella, e dotta maniera [...]. Onde havend’io più volte meco sopra ciò fatte molte consideración, et molti discorsi, et conoscendo il danno, che ne avviene all’arte dal no haver in scrittura queste regole, e questi precetti, ho pensato di voler; come s’è detto à principio, tentare per quanto in me sia possibile di supplire a questo difetto con speranza di farvi; se non del tutto chiari et esperti; almen tanto istrutti, che per la cognitione ch’io vi darò”; ARMENINI 1587, pp. 7-8.

¹²⁹⁶ Armenini considera esencial la función del mecenas como promotor de las artes y pregonar el nacimiento de una generación de nuevos Apeles, gracias a la magnificencia de sus correspondientes príncipes que otorgan a las obras y a sus autores gracia y trascendencia. La sombra de los príncipes ofrecía amparo a los artistas, y así tener mecenas importantes era la señal de un planteamiento que se convierte en un instrumento de afirmación para las obras de arte y sus autores: cuanto más alto es el nivel de los primeros, tanto más significativas son sus repercusiones sobre la actividad de los segundos: “Conciossia che per le persone honorate, et che sono d’autorità, e di facultà abondevoli, furono sempre à queste cose contrarij, et più à di nostri che mai: io dico che se quelli fossero dei nuovi Apelli nella pittura [...] il valor che è in voi; d’accostarvi à Principi, et alle persone, che sono splendide, et cupidini di queste cose: conciossia che le vostre fatiche date à chi si voglia, che non siano persone qualificate, diventano vili. Ma servendo à gli homini grandi, per l’ombra di quelli ninguno havrà ardire senza molto riguardo di poner bocca alle buone opere vostre, nè d’inviarle, ò detraherle in niun modo”, cf. ARMENINI 1587, p. 211. Un concepto que Sigüenza asimilará y convertirá en una de las referencias esenciales para definir el mecenazgo de Felipe II como determinante para el Renacimiento de las artes en España. Destacamos que sobre esta misma cuestión intervinieron, también el cardenal Paleotti, quien imputaba a la decadencia de los príncipes y de su mecenazgo el estado de necesidad en el que vivían muchos pintores, circunstancia que les desviaba de las finalidades y de las formas más altas y decorosas de su arte: “Si vede non di meno hoggi per lo più avvenire il contrario ne’professori di quest’arte; poichè riservata la laude dovuta in ciò ad alcuni; gli altri o per necessità del vivere, che li fa trascurare i principi et ornamenti necessari a quest’arte o per lo sconcerto grande, et quasi universale di tutte le cose del mondo ce non si fanno co’methodi suoi, ma come è caso, restano i pittori nella cognizione dell’altre discipline affatto rozzi et inesperti”; PALEOTTI 1582, *proemio* sin número de página.

¹²⁹⁷ La elaboración de unas correspondencias ideológicas entre la estructura arquitectónica del Monasterio de El Escorial, su decoración y las diferentes funciones que iba a desarrollar aquella construcción, habían sido planteadas anteriormente a Sigüenza en los escritos de

intento de dejar una huella escrita¹²⁹⁸, un rastro écfrástico e ideológico¹²⁹⁹ de la magna iniciativa de Felipe II¹³⁰⁰, tanto en lo que se refiere a los aspectos arquitectónicos¹³⁰¹ promovidos directamente por el monarca¹³⁰²

Antonio Gracián y de Juan Alonso de Almela, y, también, en la descripción del padre Morigi. Todos ellos concuerdan, pese a las diferencias de cada uno de estos textos, en vincular la fundación escurialense con la defensa de la fe y con la dinastía de los Austrias; cf. GRACIÁN 1576, pp. 56-64 y MORIGI 1593, pp. 16-17; ALMELA 1593, pp. 22-26.

¹²⁹⁸ Un debate en el que, por cierto, el jerónimo articula una postura firme, a través de las continuas alusiones o citas casi directas de los escritos de Vasari, Pino, Armenini o, especialmente, Lomazzo; “Onde havendo io più volte meco sopra ciò fatte molte consideración, et Molti discorsi, e conoscendo il danno, che n’avviene all’arte del non haver in scrittura queste regole, e questi precetti, ho pensato di voler come s’è detto al principio tentare per quanto me sia possibile, di supplire a questo difetto”; ARMENINI 1587 p. 7; véase también LOMAZZO 1590, pp. 33-35.

¹²⁹⁹ El escrito de Sigüenza se configura como anticipador de las preocupaciones que hacia 1625 se manifestaban en la introducción del *Musaeum* del cardenal Federico Borromeo, donde se evidenciaba la función de la literatura ecfrástica, vinculándola a los antiguos y a su forma de perpetuar los conocimientos y los sentimientos empáticos que aquellas obras de arte podían generar en los espectadores a pesar del paso del tiempo, que, en algunos casos, había determinado la desaparición de la obra de arte real, conservándose únicamente su descripción literaria; BORROMEIO 1625, pp. 2-5.

¹³⁰⁰ Una circunstancia, que de hecho, convierte el escrito del jerónimo en una de las mayores aportaciones a la normalización clasicista en España, perfilándose hasta como un verdadero salto de calidad respecto a los planteamientos de Leon Battista Alberti ALBERTI 1547, p. 59; BLASCO CASTIÑEYRA 1988, pp. 37-62; SÁENZ DE MIERA 1997, pp. III.

¹³⁰¹ GRACIÁN 1576, p. 65, considera que el templo escurialense es “un ejemplo vivo de toda buena arquitectura, donde los famosos arquitectos vienen a verificar los preceptos de la arquitectura escritos por Marco Pollion, Vitruvio, y sus comentadores, César Cesariano, Filandro y Daniel Bárbaro, y por León Battista Alberti, Sagredo, Serlio y los demás que, en todo o en parte han tratado esta materia, que cierto es un brevario, un espejo de toda arte como también lo es de la pintura y estatuaría”. Una afirmación que precisa la ejemplaridad de la edificación escurialense, síntesis de antiguo y moderno, eficaz hasta el punto de llegar a convertirse en modelo ejemplar y de estudio para los arquitectos contemporáneos, adelantando rasgos del sistema teórico que, a partir de 1580, encontrará en los *Quattro Libri dell’Architettura* de Andrea Palladio, convertido, según DE FUSCO 1968, p. 526, “en el comienzo de una fusión entre reflexión crítica y actividad operativa, entre teoría e historia del Arquitectura”.

¹³⁰² En este sentido es particularmente interesante comprobar como, desde los primeros textos que se ocupan del Monasterio de El Escorial, un papel determinante en su concepción y desarrollo arquitectónico y decorativo viene atribuido al propio Felipe II. Ejemplar en tal sentido el párrafo que Antonio Gracián dedica al monarca: “Así, el rey nuestro señor tuvo afición a este ejercicio y virtuosa inclinación de edificar, no como los pasados a cuesta de su hacienda, sino juntamente de su ingenio y ciencia, en que e ha ejercitado desde la niñez por la sola inclinación natural que a ello le guiaba y en conocimiento de las matemáticas y artes de la pintura y traza, con tanto fruto que no se pudo bien encarecer. Quien no me creyere vea

como a los coleccionistas y decorativos¹³⁰³, que, también, se pueden considerar como iniciativa suya¹³⁰⁴. Finalmente, el enfoque general planteado por Sigüenza deja lucir reflejos y destellos significativos del debate¹³⁰⁵ relativo a la función retórica¹³⁰⁶ de las imágenes que se vino

esta obra y entenderá lo que digo. Y quien no la viere, para alcanzar su perfección, considere que el rey que la hizo es el más poderoso de su edad y de los que antes de él han sido, más rico y más temido”; GRACIÁN 1576, p. 64.

¹³⁰³ En este mismo sentido se expresaba Lomazzo señalando la complejidad de la construcción escurialense y la riqueza de sus colecciones, en las que por supuesto destacaba la presencia de Tiziano: “che si può comprendere da diversi Musei che ora si vedono di principi, massime del maggior che sia in questa età nostra per grandezza di stati e di religione e di virtù eroiche io dico il Cattolico re Filippo, figliuolo del gran Carlo Quinto ed erede non solo dei suoi regni ma anco delle virtù. Ove sono raccolte le opere dei grandi artefici, che a tutto il mondo fanno conta la loro eccellenza e rendono il nome loro famoso ed immortale. Ha dunque questo gran Re, oltre il suo museo celebratissimo per l’opere di Pittura e Scoltura, gioie, libri, ed arme, in tanta copia che solamente a mirarli la mente nostra si confonde, spezialmente contemplando i bellissimi quadri appesi sopra le porte di Tiziano ed altri uomini famosi”; LOMAZZO 1590 (1947), pp. 215-216.

¹³⁰⁴ Destacamos que Antonio Gracián atribuye un matiz inédito al coleccionismo filipino, que llega a considerar, en el marco del espacio escurialense, lo más parecido a un refugio para las obras de arte de su época frente al peligro representado por los príncipe protestantes: “Todas cuantas pinturas famosa ha habido por el mundo esparcidas, parece que por miedo del peligro que las estaba aparejando, se han venido a retraer a esta iglesia, que los famosos retablos, excelentes imágenes con tanto ingenio de los artífices señalados que cada edad ha habido, y con tanta costa de los príncipes católicos que con celo cristiano las mandaban hacer, en el punto que los herejes negaron la obediencia a la Iglesia Católica, perdieron ellas su autoridad y las más y mejores han aportado esta santa casa, donde han hallado acogida de su destierro y abrigo de su peligro”; cf. GRACIÁN 1576, p. 65.

¹³⁰⁵ Una debate resuelto en clave de aplicación de las directrices ideológicas del Concilio de Trento según, por ejemplo, Gabriele Paleotti, quien expresaba perfectamente el protagonismo devocional de la pintura religiosa en grado de desplazar cualquier otro elemento de reflexión hacia un papel secundario. La atención del pintor cristiano y la del lector se tenía que centrar en aspectos como los representados por los llamados *affetti*, cuya presencia en la pintura debía mover hacia la compasión o hacia experiencias empáticas parecidas, que el cardenal boloñés no duda en considerar como la función principal de las pinturas: “Resta la terza parte non solo propria, ma principale delle pitture che è di muovere gli animi de’riguardani, il che tanto maggior laude le approta quanto l’effetto in se è nobilísimo et esse a ciò sono molto atte, et efficaci, che se nelli oratori che sono il saper volgere con la facoltà del dire gli affetti altrui in questa ò in quella parte è stata riputata laude sopra le altre eggerggia et eccelente chi dubita che le pitture christiane da bellezza spirituale accompagnate tanto più efficacemente et nobilmente potranno effettuare questo”; PALEOTTI 1582, p. 75v-76r.

¹³⁰⁶ En particular, nos interesa destacar el muy hábil parangón que Paleotti establece entre la función didáctica de los rétores y de los oradores y, por otro lado, la de los pintores, llegando a señalar con precisión la diferencia entre los instrumentos de los respectivos oficios y las

desarrollando tras las sesiones del Concilio de Trento¹³⁰⁷. Al mismo tiempo, el padre jerónimo recoge las exigencias filipinas planteadas en la “carta fundacional”, considerándolas un instrumento de difusión de la fama¹³⁰⁸ del monarca español y de su dinastía¹³⁰⁹. Circunstancia que, de hecho, define algunos rasgos esenciales de su horizonte ideológico. Dentro de tal sistema, se da una importancia particular a la figura de Tiziano, especialmente en lo que se refiere a su capacidad de representar de forma eficaz las instancias devocionales requeridas por parte de Felipe II a través de la búsqueda de un lenguaje artístico capaz de superar a la propia naturaleza¹³¹⁰.

finalidades últimas de los mismos: “Oltre alle cose dette sopra vi è un’altro effetto, che deriva dalle christiane pitture, molto notabile et prencipale, il quale a guisa de gli oratori e drizzato al persuadere il popolo, et tirarlo col mezzo della pittura ad abbracciare alcuna cosa pertinente alla religione, intorno a che oltre quello che di sopra toccassimo in altro profilo, della conformità e hanno le pitture con ii libri, hora che il luogo lo ricerca, dicemo per maggior chiarezza che secondo i dotti che dell’arte oratoria hanno scritto, si ha da fare differentia tra l’officio, et il fine d’un autore: Chiamiamo officio, tutti quei mezzi che s’adoperano per conseguire il fine; et chiamiamo fine quello, che è principale et ultima intentione, si come officio dell’oratore dicono essere parlare acconciamente per persuadere: il fine poi essere il persuadere il quale fine non è in potestà dell’autore, ma si bene l’ufficio e lo usare i mezzi proporzionati al fine; si come nè anco nel medico è posto il risanare l’infermo, che è il fine della medicina, ma si bene il curare l’infermità canónicamente, che è l’ufficio del medico. Parimente, dunque nel pittore, quanto al proposito in cui conviene con lo scrittore, si dirà l’ufficio suo farà di formare la pittura in modo che sia atta a partorire il fine che della sacre immagini si aspetta”; PALEOTTI 1582, pp. 66v-67v.

¹³⁰⁷ ZERI 1952, pp. 11-22; BLUNT 1980, pp. 115-141; CHECA 1992, pp. 435-437: además es el mismo Sigüenza quien cita directamente el vínculo entre los espacios arquitectónicos, su decoración y las actividades de los jerónimos conforme al dictado conciliar; cf. SIGÜENZA 1605, p. 255.

¹³⁰⁸ Entre los primeros en señalar la “fama” escurialense y su vinculación con Felipe II, encontramos el propio Antonio Gracián, que afirma rotundamente que un paramo como El Escorial por la presencia del Monasterio “es uno de los más conocidos y señalados del reino y de muy gran mención fuera de el” hasta el punto que “no hay obra en el mundo, ni la puede haber tan señalada”. Por este motivo de parte de todos los príncipes de su época llegan regalos y donativos destinados a su decoración: “Piensan que pude ser ornamento de esta fabrica famosa considerado esto, y los maestro que verosímilmente es de creer que viene o le envían para su servicio”; cf. GRACIÁN 1576, p. 61 y p. 64 respectivamente.

¹³⁰⁹ SÁENZ DE MIERA 1997, pp. 105-133.

¹³¹⁰ En este sentido es relevante constatar que la postura de Sigüenza corresponde con la de Federico Zuccaro en la segunda parte del *Libro de la Idea de’ pittori, scultori et architetti*, donde se tratan con detenimiento algunos de los aspectos propios de la relación entre la creación artística, el pintor y su relación con los mecenas. Zuccaro, en este marco, afirma que la función de la pintura es la de imitar a la naturaleza y por ende del creador de la segunda,

9.2 LA PINTURA DE TIZIANO AL MARGEN DEL DISCURSO XVII Y SU CONTEXTUALIZACIÓN ESCURIALENSE

La mayoría de los cuadros de Tiziano que Felipe II trasladó al monasterio de San Lorenzo podían plantear referencias a la devoción individual del monarca, como comprobamos anteriormente y verificaremos también en la segunda parte de este capítulo. Sin embargo, estos mismos lienzos representaron en su emplazamiento escurialense una de las manifestaciones más poderosas de la voluntad del monarca de que los rasgos esenciales de su forma de entender el catolicismo podían convertirse en modélicos para los demás. Un fiel reflejo de aquellas estrategias lo encontramos en el conjunto de cuadros que el jerónimo deja al margen de los comentarios reservados a los incluidos en el *Discurso XVII*¹³¹¹, donde, por otro lado, intenta dibujar un esquema general, cuyo objetivo fundamental era exaltar la colección escurialense en función del valor de los artista y de las obras allí atesoradas. De esta manera la fundación escurialense y, en particular, sus referencias

volviendo así a matizar la interesante vinculación dialéctica entre el dios/creador y el pintor/creador y para lograr su objetivo recurre a numerosos lugares comunes cuya importancia es proporcional a su función tópica. Señalamos en particular el papel otorgado a un grupo de artistas modernos, Miguel Ángel, Rafael y Tiziano, señalados en comparación positiva con los antiguos por la importancia de sus respectivos mecenas, Julio II, León X y Carlos V. En lo que se refiere a Tiziano y a su arte, es interesante notar el parangón con Parrasio y la absoluta admiración demostrada por el propio Zuccaro hacia el maestro véneto. Se trata de un párrafo que reviste gran importancia para nuestras investigaciones en cuanto plantea una vinculación directa entre el oficio del pintor, como imitador de la naturaleza; Tiziano, como ejemplo de artista capaz de reproducir el semblante de la misma de forma tan perfecta que podía llegar a engañar hasta el ojo más experto; y finalmente, nos introduce a la querelle de la representación de las *pasiones*, uno de los debates de mayor importancia en el mundo de las artes del siglo XVII. Destacamos la circunstancia que la representación de *Naturaleza* y la expresión de las *Pasiones* se traten a la vez y que Tiziano venga indicado, en este contexto, por sus calidades ejemplares en manejar los recursos pictóricos propios de la imitación. Así mismo, es muy sugerente que Zuccaro vincule Tiziano a la corte española, indicándola como su principal mecenas en lugar de la Serenísima y confirmando de esta manera que la relación entre el pintor de Pieve di Cadore y los Austrias de España se estaba convirtiendo en un tópico literario desde comienzos del siglo XVII; cf. ZUCCARO 1607, pp. 245-248.

¹³¹¹ Este apartado aparentemente rompe la estructura topográfica del resto del texto como precisó CHECA 1992, p. 423, resulta uno de los momentos claves de la elaboración teórica llevada al cabo por su autor; cf. SIGÜENZA 1605, pp. 370-384.

dinásticas se convertían en un verdadero *Musaeum*¹³¹², según un modelo de recepción que se había empezado a sedimentar hacia finales del siglo XVI¹³¹³. Un esquema que, debido al reciente cambio de reinado, Sigüenza estaba muy interesado en destacar¹³¹⁴ y que, por lo menos atendiendo a lo que refiere Baltasar Porreño de Mora en su inédito *Museo de los reyes sabios*, logró tener algún efecto positivo en el nuevo monarca¹³¹⁵. Consciente de la discontinuidad formal y de contenido de las pinturas conservadas en El Escorial, Sigüenza convirtió el ya mencionado criterio

¹³¹² Un *musaeum* entendido, por ejemplo, según el criterio de Paolo Morigi, quien, hacia finales del siglo XVI, destacaba para celebrar la casa de Austria la presencia preponderante de la pintura de Tiziano y el carácter de museo de la fundación escurialense: “Debiendo ahora contar con la excelencia de la rara fábrica hecha por el gran Felipe, nuestro Rey Católico, debería describir su gran museo, el cual, creo que tiene en primer lugar entre los celebres del mundo, tanto por las raras pinturas y esculturas, que aquí se ven hechas por las manos de los más celebres ingenios de Europa y principalmente del Tiziano”; cf. MORIGI 1593, p. 16.

¹³¹³ Un museo cuya función era la únicamente la de preservar a través de las obras de arte allí atesoradas, la magnificencia de sus promotores y a la vez no perder el rastro y las referencias ideológico-semánticas de la función del arte en relación con sus mecenas frente a los posibles riesgos planteados por el inexorable paso del tiempo. En estos mismo términos Lomazzo -en 1590- miraba hacia el la fundación filipina: “Ma non per questo restarono però mai i principi nostri d’innalzare ed esaltare i pittori moderni, come già fecero i principi antichi di tutte le nazioni i pittori dei suoi tempi. Il che si può comprendere da diversi Musei che ora si vedono di principi, massime del maggior che sia in questa età nostra per grandezza di stati e di religione e di virtù eroiche io dico il Cattolico re Filippo, figliuolo del gran Carlo Quinto ed erede non solo dei suoi regni ma anco delle virtù. Ove sono raccolte le opere dei grandi artefici, che a tutto il mondo fanno conta la loro eccellenza e rendono il nome loro famoso ed immortale. Ha dunque questo gran Re, oltre il suo museo celebratissimo per l’opere di Pittura e Scoltura, gioie, libri, ed arme, in tanta copia che solamente a mirarli la mente nostra si confonde, spezialmente contemplando i bellissimi quadri appesi sopra le porte di Tiziano ed altri uomini famosi”; LOMAZZO 1590, pp. 215-216.

¹³¹⁴ La llegada del nuevo monarca, Felipe III, plantea un problema muy serio de continuidad de la fundación escurialense a la que, por lo menos en parte, pretende responder el texto del padre Sigüenza intentando justificar la importancia del monasterio para la dinastía; sobre esta cuestión véase BLASCO CASTIÑEYRA 1988, pp. 255-257.

¹³¹⁵ El relato de la lectura del texto de Sigüenza nos transmite la trascendencia de la misma en el nuevo monarca: “El rey don Felipe tercero, ... tuvo tanta afición a leer historias eclesiásticas, que haviendo impreso fray Joseph de Sigüenza la tercera parte de la historia de San Gerónimo, que dedicó a su Magestad: luego que vino este libro erudito a sus manos, le comenzó a leer después de cena y se cabó tanto en su lectura, que puniendo treguas al sueño, no le dexó de las manos hasta que vino mañana, y entró el sol por las vidrieras de su palacio, que le fue motivo para irse a dormir”; PORREÑO DE MORA, fol. 20; sobre la figura de Porreño véase RIVERA RECIO 1943, pp. 107-144.

de acumulación¹³¹⁶ de obras de arte en un valor autónomo y perfectamente coherente con aquel proceso de difusión de la fama escorialense que Jesús Sáenz de Miera ha detallado en el campo de la arquitectura¹³¹⁷ y que, más en general, tenía sus referencias en el mundo clásico¹³¹⁸. Por esta razón, al recordar la cantidad de obras de arte allí atesoradas, no dudó en definirla¹³¹⁹ como *maravilla*¹³²⁰, respaldándola con una enumeración pormenorizada de las diferentes tipologías artísticas y de su cantidad extraordinaria¹³²¹, hasta el punto de verse superado en sus capacidades narrativas por tanta magnificencia¹³²². Es con motivo de esta descripción, además, cuando Sigüenza declara abiertamente algunos aspectos de su horizonte ideológico y de su forma de entender la dialéctica entre los *antiguos*¹³²³ y los *modernos*¹³²⁴. La mención de los

¹³¹⁶ Sigüenza seleccionó con parsimonia y criterio las obras y los autores que iban a estar mencionar en este apartado de convirtiéndolo, así, en un habilidoso recurso retórico para exaltar aquel principio de acumulación coleccionista que querría extender, como una característica dinástica de Felipe II a su sucesor, vinculándolo al propio monasterio; CHECA 1992, pp. 151.

¹³¹⁷ SAÉNZ DE MIERA 2000, pp. 110-114.

¹³¹⁸ Unos de los aspectos que concurren a convertir el *discurso XVII* en clave para entender la ideología de Sigüenza reside en la forma como el jerónimo consigue disimular sus alusiones a la clasicidad y de sus diferentes tópicos propio en este apartado; cf. CLOULAS 1979, pp. 193-203; SAÉNZ DE MIERA 2000, pp. 123-186.

¹³¹⁹ Tanto Morigi cómo Almela ya habían definido El monasterio de San Lorenzo como la “octava maravilla” del mundo, llegando a su sistemática comparación con las otras maravillas de la antigüedad clásica; cf. MORIGI 1593, p. 17; ALMELA 1594, portada.

¹³²⁰ “Quiero hacerlo ahora, porque aunque en todo se muestra esta fábrica cumplida y excelente en esto, creo se excede a sí misma y se aventaja a cuanto en ella se alaba, maravilla y recrea”; SIGÜENZA 1605, pp. 368

¹³²¹ “Si la pintura que hemos visto al óleo y al fresco en tantas partes (claustro, iglesia, librería, galerías, capítulos), que es mucha y de gran precio y hermosura; sin la que hemos visto en tantos retablos y altares de estos mismos lugares y cuadros de asiento; sin las imágenes de pincel y al óleo que hay en cada celda, que son en gran número; sin la cosas de la escultura y de bulto que hemos venido advirtiéndolo en sus lugares públicos y comunes en este convento, en el claustro, y capítulos, sacristía y celda del Prior, aposentos reales y algunas oficinas, más de doscientos cincuenta cuadros de pintura, que es cosa admirable y son todos de piedad y religión, de Dios o de sus Santos y que se que no me alargo”; SIGÜENZA 1605, pp. 368-369.

¹³²² “Y si se juntase una suma de toda la pintura y escultura y cuanto aquí se ve dentro de este género que llaman dibujo o diseño, pusiera admiración. Confieso que alguna vez he tentado hacerla y me he confundido y no acierto, como lo que dije de las puertas y ventanas”; SIGÜENZA 1605, p. 369.

¹³²³ Retóricamente Sigüenza individualiza la finalidad última de su escrito en que por medio del mismo las obras de arte sobrevivan al olvido del tiempo, según lo que planteaban las

grandes genios de la *manera moderna* por estricto orden jerárquico responde a este mismo sistema teórico y funcional, llevándole a tratar de un pintor, Miguel Ángel, del que, pese a ser la encarnación moderna de Apeles redivivo, el monasterio no poseía pieza alguna¹³²⁵. Los apartados reservados a Leonardo y a Rafael no pueden hacer otra cosa que seguir, con sus correspondientes matices, la misma tónica¹³²⁶. En este marco no es casual, que pese a estar en el cuarto lugar, a Tiziano se le reserve uno de los apartados más extenso y rico en consideraciones sobre su biografía y sus pinturas. Sigüenza tenía clara conciencia de que los diferentes aposentos del monasterio de San Lorenzo conservaban un número de pinturas de Tiziano igual o superior a las que del mismo autor se atesoraban en la propia Venecia en calidad y cantidad¹³²⁷, convirtiéndole en instrumento privilegiado para lograr sus objetivos ideológicos. En tal sentido debemos de interpretar la cita casi directa de Lomazzo a propósito de la disputa del primado entre los pintores, que revela una toma de posición absolutamente favorable al cadorino¹³²⁸ y que precede la

fuentes clásicas a las que ya nos hemos referido ampliamente con anterioridad: “Lo que principalmente aquí pretendo es no queden puestas en olvido algunas ilustres pinturas y cuadros que merecen, o por su valentía y excelencia, en el arte o por su invención y la doctrina que enseñan, se tenga noticia de ellas”; cf. SIGÜENZA 1605, p. 369.

¹³²⁴ La representación ecfrástica de aquellas pinturas seguirá unos modelos de derivación vasariana, muy vinculada con la repartición de estilos plantada por “El orden sería dificultoso si no recurriésemos a los artífices; así las ataremos fácilmente, aunque estén derramadas”; SIGÜENZA 1605, p. 369. Sobre las fuentes del jerónimo y en particular sobre Vasari y Lomazzo véase BLASCO CASTIÑEYRA 1988, pp. 675-685.

¹³²⁵ “De Miche Angelo Bonoaroto, que sin controversia es el primero de este coro y el Apeles de nuestros siglos, no tenemos cosa de su mano, aunque sí algunas copias de cosas suyas”; SIGÜENZA 1605, p. 369

¹³²⁶ Unas circunstancias que, si en ocasiones le alejan de la realidad histórica en relación al valor real de cada pintor y de cada obra, en otras se convierte en un instrumento de gran importancia para evaluar el panorama de recepción real de los diferentes artistas y de las escuelas correspondientes; SIGÜENZA 1605, pp. 369-371.

¹³²⁷ “No pretendo decirlo todo tan al cabo que sea menudencia; basta decir de este hombre; creo que no hay otras tantas en Venecia, donde estuvo y pintó mucho tiempo” SIGÜENZA 1605, p. 372.

¹³²⁸ “Del Tiziano he referido mil cosas, que creo es el que, después de estos tres es el príncipe en este arte, aunque los otros le ponen más adelante y le llegan al séptimo lugar; no soy tan pintor, ni me entiende tanto el arte; digo mi gusto y antojo, y aun el demuchos, porque no sólo atendió al colorido y a la buena labor y hermosura, como dicen de Antonio da Acorezo (que quieren aventajar a Tiziano), sino que también trabajo en entender profundamente el arte y hizo camino a manera propia. Dicen algunos, y bien, que si el Buonarroti dibujara un

descripción de la *Gloria*, entendida como la pintura más directamente vinculada a la celebración dinástico-devocional de los Austrias¹³²⁹. Un cuadro cuya importancia artística llega a superar la capacidad intelectual del prior jerónimo, que, sin embargo, pormenoriza y reconoce con precisión todos los personajes reales y alegóricos, dando muestra de que, a aquella declaración inicial de incapacidad no es otra cosa que un hábil recurso retórico para ensalzar la pintura¹³³⁰ todavía más si cabe. Un modelo narrativo e ideológico, que encontrará en el padre de los Santos su refrendo más inmediato en el propio contexto escurialense¹³³¹. Respecto a lo que afirma Sigüenza, nos interesa destacar la manera reiterativa con que identifica la presencia en el cuadro de los retratos de numerosos miembros de la casa de Austria. Una circunstancia que deja entender su capacidad para poder reconocerlos aunque, se limite a citar a Carlos V, Isabel del Portugal y Felipe II, los tres que en aquel momento tenían sepultura escurialense y que mejor encarnaban el proyecto de exaltación del templo en clave dinástica. En relación a las pinturas

Adán y Rafael una Eva, y el Tiziano coloriera y pintara Adán y Antonio da Acorezo la Eva, que tuviéramos lo que podía desear en género de pintura”; SIGÜENZA 1605, p. 371.

¹³²⁹ CHECA 1992, nº 21, pp. 255-256; BASSEGODA Y HUGAS 2002, nºIV4, p. 133.

¹³³⁰ “En el aula del convento está aquella famosa pintura que llaman *La Gloria*, del Tiziano, cuadro grande donde se muestra la Santísima Trinidad, y la Virgen junto a ella, algo más bajo. Y en el medio del cuadro, la Iglesia en figura de una doncella hermosa, que está como presentando a Dios los principales del Nuevo y Viejo Testamento, y muchos príncipes y personas de la casa de Austria. El Emperador Carlos V, con la Emperatriz y su hijo el Rey don Felipe y la Princesa doña Juana y otras personas de la misma casa, que aunque están muy altas y como con rostros llenos de gloria y aballados de luz, se conocen los retratos, historia de gran ingenio y artificio; lindas posturas y hábitos; los movimientos, propios; las ropas y el colorido, y labrado, de gran excelencia; había mucho que decir de este cuadro, si fuera de mi profesión y supiera ponderarlo todo; quédese para los que tienen más gusto del arte” SIGÜENZA 1605, p. 371.

¹³³¹ “Aquí al lado del Claustro, està la celebrada Gloria del Ticiano, en que con el diestro braço del primor tirò a no dexar mas que hazer. Estuvo este admirable Quadro en San Geronimo de Iuste, y traxeronle a esta casa, quando trasladaron a ella el cuerpo del Emperador Carlos Quinto, juntamente con el Jubileo plenísimo, que este gran principe alcançò, para que se ganasse el dia Santo Matias, donquier estuviesse su cuerpo. Està retratado el Cesar en Gloria, y la Emperatriz su mujer, y su hijo Felipe II, con muchos príncipes de la Casa de Austria, que se conocen sus retratos. A otro lado están otros del Testamento viejo, y nuevo: en medio de todos la Iglesia en forma de doncella hermosa, que està como presentandolos a la Santísima Trinidad, que se vé en los alto en Trono de Luz, y magestad, y allí junto la Reyna de los Ángeles: todo mostrando ingenio, y artificio, lindas posturas, propriissimos movimientos, excelentes coloridos. Avia muho que decir de en este Quadro, si no huvieramos de dar lugar a los demas”; DE LOS SANTOS 1657, p. 70v-71.

conservadas en el interior de la Sacristía -*La Virgen con el Niño*¹³³², *El Cristo de la moneda*¹³³³, *la Magdalena*¹³³⁴, *El Ecce Homo*¹³³⁵ y *la Santa Catalina*¹³³⁶- hay que reservar una primera reflexión a su cantidad y calidad¹³³⁷, que reafirma la importancia de los cuadros de Tiziano en la estrategia semántica escurialense de la que el padre Sigüenza se limita a ser un fiel intérprete. En lo específico de cada pintura, merece la pena subrayar algunos conceptos vinculados a su recepción formal por parte

¹³³² CHECA 1992, nº 19, p. 254; BASSEGODA Y HUGAS 2002, nºS6, p. 121.

¹³³³ CHECA 1992, nº 24, p. 258; BASSEGODA Y HUGAS 2002, nºSII, p. 123.

¹³³⁴ BASSEGODA Y HUGAS 2002, nº S9, p. 122.

¹³³⁵ CHECA 1992, nº 18, p. 254; BASSEGODA Y HUGAS 2002, nºS8, p. 122.

¹³³⁶ CHECA 1992, nº 60, p. 276.

¹³³⁷ En fechas anteriores a la publicación de Sigüenza la importancia de la Sacristía venía resaltada por la calidad de las obras que allí se albergaban. Una postura en la coinciden MORIGI 1593, p. 21 y ALMELA 1594, p. 44 y que viene confirmada por las indicaciones específicas de los libros de entregas relativos. De estos se entiende que a aquel espacio se había otorgado una valor proporcional a los cuadros allí expuestos que en su amplia mayoría eran herencia de las colecciones devocionales de Carlos V y María de Hungría, destacando en tal sentido los cuadros de Tiziano, Van der Weyden, Rafael, El Bosco, Patinir y El Mudo: “Una tabla grande en que esta pintado el descendimiento de la cruz con Nuestra Señora y otras ocho figuras, que tiene dos puertas pintado en ellas por la parte de dentro los quatro evangelistas con los dichos de cada uno con la resurrección de mano de maestre Rogier que solia ser de la reyna Maria pintadas por de fuera las puertas de mano de Juan Fernandez mudo de negro y blanco que tiene de alto la tabla de en medio por lo que toca a la cruz que en ella esta pintada siete pies y de ancho diez pies escasos [...]. Dos ymagines la una de Christo Nuestro Señor, la otra de Nuestra Señora en piedra que fueron del Emperador Nuestro Señor. Cierranse la una con la otra. Son de mano de Tiziano de medio cuerpo [...]. Otro lienzo en que esta pintada Nuestra Señora con su hijo de mano de Tiziano que tiene siete pies y medio de alto y seys de ancho [...]. Una tabla grande en que esta pintado Christo Nuestro Señor en la cruz con Nuestra Señora y Sant Juan de mano de Masse Rugier que estaua en el Bosque de Segouia, que tiene treze pies de alto y ocho de ancho. Estaua en la Cartuja de Brussellas[...].Una tabla en que esta pintada la historia de Daud quando mato al gigante Golias de mano de Rafael de Urbina que tiene seys pies de alto y cinco de ancho. Otra tabla con dos puertas en la de en medio pintado el nascimiento de Christo Nuestro Señor de mano de Geronimo Bosqui que tiene cinco pies de alto y tres de ancho sin las puertas. Otra tabla con dos pares de puertas dobladas, en la de en medio pintado la tentacion de Sant Anton de mano de Geronimo Bosqui pintadas las puertas por todas partes que tienen de alto quatro pies y de ancho tres y medio sin las puertas. Una tabla en que esta pintada Nuestra Señora con el niño desnudo en los brazos y Joseph de mano de Saluate Romano pintor del rey de Francia que tiene cinco pies y medio de alto y quatro y medio de ancho. Otra tabla con dos puertas en la de en medio pintado Sant Geronimo figura pequeña en la penitencia con paysajes de mano de Maestre Joachin con las puertas escriptas que tiene de alto quatro pies y de ancho tres y medio sin las puertas”; AGPRM, Patronatos, San Lorenzo, leg. 1995, *Entrega Primera* 1571-1574, pp. 201-203.

del jerónimo. En la *Virgen con el Niño* resalta la naturalidad del Niño Jesús y la *terribilità* de la mirada de la madre¹³³⁸; en el caso de la *Magdalena penitente*, incide en su calidad y en el hecho que, pese al gran número de copias en pintura y grabado que de ella circulaban, la versión escurialense sería, según Sigüenza, un original de mano de Tiziano¹³³⁹. Fuera de la sacristía Sigüenza reserva su pluma para describir con relativa rapidez la *Crucifixión*¹³⁴⁰ y el *San Juan Bautista*¹³⁴¹, el primero recordado por la posición inversa de la cabeza de Cristo y, el segundo por su calidad¹³⁴², hecho que contrasta con el estado actual del cuadro¹³⁴³. Un apartado de gran importancia lo encontramos en la descripción del conjunto del oratorio de Felipe II, donde el *Cristo con la Cruz a cuestras*¹³⁴⁴ se configura como el complemento fundamental a las manifestaciones de la devoción del monarca, siendo una pintura capaz de “quebrar el corazón” y en cuya contemplación Felipe “trascurría largos ratos”¹³⁴⁵. La descripción de los cuadros de Tiziano termina con *La Virgen, San Jorge y Santa Dorotea*¹³⁴⁶ y el *Ecce Homo con Pilatos*¹³⁴⁷ juzgadas por “valentísimas figuras”¹³⁴⁸.

¹³³⁸ “Dentro de la sacristía está una Virgen con el Niño; es de tamaño de natural, que parece que nos pone respecto el mirarla. Extraño rostro aunque parece del natural, y disimulado el hurto; El Niño tira ya a muchacho, y es el mayor que yo he visto para en brazos, y tan lleno y redondo, que es de bulto y de carne, que puesto allí uno de aquella misma edad, no parecería tan vivo y macizo”; SIGÜENZA 1605, p. 372.

¹³³⁹ “Está también aquella Magdalena, que tantas estampas y copias andan de ella por el mundo, y con razón, y así se estima en mucho este original también labrado de su mano SIGÜENZA 1605, p. 372.

¹³⁴⁰ CHECA 1992, nº 11, pp. 250; BASSEGODA Y HUGAS 2002, nºS28, p. 132.

¹³⁴¹ CHECA 1992, nº 16, pp. 253; BASSEGODA Y HUGAS 2002, nºS29, p. 133.

¹³⁴² “En el transito que pasa de la escalera de la misma sacristía para el altar mayor, delante de la puerta del aposento del Rey, hay otros dos cuadros: el uno es un Crucifijo, inclinado el rostro al revés de lo que suelen, y un San Juan Bautista en el desierto, figura del natural, aunque parece algo corta, mas de excelente movimiento, luz y relieve”; SIGÜENZA 1605, p. 372.

¹³⁴³ Como comentamos en el capítulo anterior; cf. cap. 8.

¹³⁴⁴ CHECA 1992, nº 17, p. 253-254; BASSEGODA Y HUGAS 2002, nºPH28, p. 255.

¹³⁴⁵ “En el oratorio del Rey sirve de altar un Cristo con la cruz a cuestras, devotísima y singular figura, de lo mejor que en mi vida he visto; parece quiebra el corazón, y allí tiene su debido lugar, aunque sin los candeleros se goza poco entre día, y en él y en sus noches pasaba allí el pío rey don Felipe buenos ratos contemplando lo mucho que debía al Señor que tan pesada cruz llevaba sobre sus hombros por los pecados de los hombres y los suyos”; SIGÜENZA 1605, p. 372.

¹³⁴⁶ CHECA 1992, nº 1, p. 245; BASSEGODA Y HUGAS 2002, nºS18, p. 127.

Con estas dos obras, Sigüenza considera terminado el espacio dedicado a la pintura de Tiziano en su *Discurso XVII*, pero no puede evitar reservar un último apartado al comentario sobre la copia del *San Pedro Mártir*. Es la única ocasión en la que el prior jerónimo juzga críticamente un cuadro y una iconografía cuya *inventio* corresponde a Tiziano Vecellio. Un lienzo, cuyos rasgos tenían que ejercer una fascinación casi *diabólica* sobre el padre Sigüenza, que por un lado, tenía que admitir la fuerza empática del cuadro, capaz de mover la pasión individual, y, por otro, advertía en aquellas imágenes un lenguaje formal incapaz de corresponderse con el justo equilibrio entre forma y contenido. Un cuadro que, en síntesis, vulneraba la esencia misma del *decoro*: el exceso de estudio en la forma de representar al propio gesto y actitud del santo en el momento de su martirio, le convertía, según el jerónimo, en una imagen indecorosa. La crítica de Sigüenza se dirige exclusivamente hacia los aspectos ideológicos del cuadro de Tiziano y no entra a valorar la calidad estética de la pintura¹³⁴⁹, aunque, aprovecha, para subrayar la falacia de muchos pintores que buscaban conseguir *valentía* a costa de la *devoción* de la pintura. Un conjunto de consideraciones que lleva a Sigüenza hasta el punto de hacerle desear que no se fuera obra de Tiziano¹³⁵⁰ (y efectivamente no lo era). Un deseo que

¹³⁴⁷ CHECA 1992, nº 28, p. 260; BASSEGODA HUGAS 2002, nºS19, p. 127.

¹³⁴⁸ “en el capítulo hay, fuera de las que allí vimos, otra de San Jorge y nuestra Señora y Santa Catalina, y en la capilla de la enfermería, otro *Ecce Homo*, con un Pilatos; valentísimas figuras”; SIGÜENZA 1605, p. 372.

¹³⁴⁹ CHECA 1992, pp. 422-439.

¹³⁵⁰ Destacamos que Sigüenza no pone en duda la calidad de la copia y ni siquiera sus alcances estético, lo que le provoca el rechazo de la misma reside sólo y exclusivamente en su incapacidad de representar de forma correcta a la entrega al martirio: “Una copia hay también de aquel lienzo tan famoso que está de su mano en Venecia, y lo muestran quitando primero muchos velos que tiene delante, e es un martirio de San Pedro, mártir, y en cuanto toca a la pintura y al arte tienen razón porque, verdaderamente es de mucho primor, y me parece que se ve la muerte en el descolorido rostro del santo, y todo el movimiento es singular, tiene una intolerable falta en el decoro porque parece que el santo se excusaba, y aun escudaba por no morir, y junto con esto está muy descompuesto, y así dijo uno de los prudentes y doctos predicadores de nuestros tiempos que si San Pedro, mártir, había muerto de aquella manera no había muerto como santo. Un fraile que pintó allí con él echa a huir tan descompuesto y desatinadamente, que no le quedó apariencia ni forma de religioso. Los pintores de Italia, aun los más prudentes, no han tenido tanta atención al decoro como a mostrar la valentía de su dibujo, y así han hecho cosas de santos que quitan la gana de rezar en ellas; y es esta una, porque no tiene cosa de devoción, en parte, quisiera no fuera de Tiziano”; SIGÜENZA 1605, pp. 372-373; sobre este cuadro MEILMAN 1999, pp. 111-143.

señala la importancia real que el jerónimo daba al pintor cadorino, situándolo muy por encima del cuarto lugar en el que le colocaba en su *Discurso XVII* y muy lejos de cualquier otro artista veneciano¹³⁵¹ a los que, pese a la peculiar opinión sobre la pintura de Jacopo Bassano, juzga negativamente por la forma de descuidar el dibujo¹³⁵² a favor del color. Unas consideraciones que, quizás, representan el reflejo del trato¹³⁵³ de Sigüenza con la plétora de fresquistas italianos activos en el monasterio de El Escorial, y especialmente Federico Zuccaro¹³⁵⁴. En este sentido, la postura tomada por Sigüenza de considerar el dibujo parte integrante de la abstracción teórica en el proceso de creación artística, y a la vez, su principal punto de partida en contraposición a los riesgos propios de la confusión de lo natural parece vinculada directamente a las posteriores teorías del italiano¹³⁵⁵. Un instrumento eficaz y poderoso para organizar el sistema artístico, juzgarlo y reconducirlo hacia el concepto del decoro tridentino.

¹³⁵¹ Estos, en su conjunto, entran bajo la definición de define como secuaces suyos, con la única excepción de Jacopo Tintoretto; SIGÜENZA 1605, pp. 373-374.

¹³⁵² Sobre la *manera* veneciana Sigüenza argumenta su opinión recuperando el tópico de la contraposición dibujo/color atribuyendo, además, al dibujo un valor esencial al momento de evaluar la capacidad de los artistas y de sus creaciones; SIGÜENZA 1605, p. 374.

¹³⁵³ En tal sentido nos parece significativo evidenciar las etapas de estancia de Sigüenza en El Escorial, entre 1571 y 1577 y, luego a partir de 1587, cuando se materializan sus responsabilidades en el proceso de elaboración de l programa iconográfico relativo a las decoraciones al fresco de la biblioteca; cf. BLASCO CASTIÑEYRA 1988, pp. 214-244.

¹³⁵⁴ MULCAHY, 1994, pp. 100-116; PÉREZ DE TUDELA 2001, pp. 13-25.

¹³⁵⁵ En síntesis el dibujo se presenta, por el pensamiento artístico Sigüenza, como categoría ideológica y praxis del oficio artístico, permitiendo diferenciando todo lo que no es fruto de la reflexión teórica. Un concepto que volverá a aparecer como una constante en la evaluación de Tiziano, de sus pinturas y más en general de los pintores venecianos, por parte de sus críticos españoles a lo largo de las centurias siguientes; PEVSNER 1940, pp. 7-33; HEIKAMP 1957, pp. 175-232; PANOFKY 1977, pp. 77-87.

9.3 LA IMPORTANCIA DE TIZIANO EN LA DESCRIPCIÓN TOPOGRÁFICA DE EL ESCORIAL

Pese al enfoque general planteado por el *Discurso XVII*, un gran número de cuadros de Tiziano tenía que ser comentado de forma específica deteniéndose en su descripción a lo largo del recorrido escurialense planteado por Sigüenza¹³⁵⁶. La razón residía en el hecho de que su evaluación estética no podía quedar desvinculada de su función ideológica, ya que los lienzos del italiano ocupaban los lugares más emblemáticos del monasterio¹³⁵⁷, hasta el punto de que ni siquiera Antonio Gracián¹³⁵⁸ o Juan Alonso Almela¹³⁵⁹ pudieron evitar mencionar su nombre.

En este sentido, constituye un caso ejemplar la forma en que Sigüenza cita la *Ultima Cena*¹³⁶⁰ y su emplazamiento en el refectorio. Un

¹³⁵⁶ El mismo concepto viene integrado en las descripciones posteriores de El Escorial, como confirman las diferentes ediciones del padre de los Santos donde la presencia topográfica de las pinturas de Tiziano sigue siendo elemento calificador del Monasterio y de las propia erudición de las mismas descripciones; cf. BASSEGODA Y HUGAS 2002, pp. 38-53, donde se especifica que una de las tareas del padre de los Santos fue la de hacer “lo que no quiso y no pudo hacer Sigüenza, describir una a una las pinturas que componen la decoración de las grandes estancias de representación del Monasterio” (p. 45), debido, razonablemente, a la provisionalidad de las mismas.

¹³⁵⁷ Ya lo señalamos en referencia a las anotaciones de los libros de entregas.

¹³⁵⁸ Habla de Tiziano dentro de los cuatro artistas de la *maniera moderna*, Miguel Ángel, Rafael, Tiziano y El Mudo; GRACIÁN 1576, p. 65.

¹³⁵⁹ Almela, pese a lo genérico de su descripción, alude directamente a algunos lienzos. Es este el caso de los “seis cuadros de pintura maravillosa al óleo de curiosas manos de grandes pintores hechos” situados en el lavatorio de la Sacristía, o de los “siete grandes y hermosos cuadros, con el del altar, que tiene hechos al óleo y dorados de varias y agradables historias de curiosísimas manos de grandes pintores”, cuya identidad, llegados a la *Iglesia Vieja*, se materializa en el nombre de Tiziano: “Tiene esta dicha iglesia vieja un altar mayor con un retablo del martirio de San Lorenzo, de mano de un gran pintor llamado Ticiano, al cual se sube por seis gradas de jaspe leonado de 15 pies de largo y pie y medio de ancho, con su barandales a los lados, y abajo de estas grandas, a cada lado está otro altar con cada un grande y hermoso cuadro muy devoto en lugar de retablo, el uno es de Jesucristo en el sepulcro, y el otro de la epifanía”; cf. ALMELA 1594, p. 44; p. 53 y p. 51 respectivamente.

¹³⁶⁰ CHECA 1992, n^o 12, pp. 250; BASSEGODA Y HUGAS 2002, n^o OEI, p. 363.

lienzo que confirma tanto el naturalismo positivo¹³⁶¹ de Tiziano, como su extraordinaria recepción por parte de los contemporáneos y, entre ellos, de los propios pintores¹³⁶². Un conjunto de argumentaciones parecidas lo encontramos desplegado con motivo de los comentarios reservados a los dos cuadros, la *Adoración de los Reyes*¹³⁶³, *El Santo Entierro*¹³⁶⁴, que acompañan el *San Lorenzo*¹³⁶⁵ en su instalación en la *Iglesia Vieja*: la manera de colorear y la naturalidad de los personajes alcanzan una fuerza empática capaz de *quebrantar los corazones*. Unos conceptos, además, reforzados por el uso (con su correspondiente cita literaria) de una terminología de origen italiano, como en el caso de la palabra *vaghezza*¹³⁶⁶. Las conclusiones a las que llega Sigüenza sobre el conjunto decorativo de la *Iglesia Vieja* y su capacidad empática se convierten en un verdadero hito en la definición de su ideología artística. El jerónimo no duda en considerarlas ya no simples obras de arte sino verdaderas

¹³⁶¹ “Entre las dos ventanas bajas, hasta la cornisa que corre por toda la pieza, desde donde vuelve la bóveda, està asentada aquella tan famosa Pintura de la Cena, del Ticiano, que nunca acaban de alabar los Pintores, y tiene razón, porque están tan vivas y con tanto espíritu, que parcen ellas las que hablan y comen, y los frailes pintados, tanto es el relieve y la fuerza que allí muestra el arte”; SIGÜENZA 1605, p. 222.

¹³⁶² La aprobación de los demás pintores se configura como un recurso tópico, al que suele acudir con frecuencia el padre Sigüenza. Se puede comprobar en el caso de Pelegrino Tibaldi, de *El Mudo* o del mismo Tiziano. El aspecto emblemático de la cuestión lo encontramos en el hecho que la cita viene recogida de manera casi idéntica por el padre de los Santos, cincuenta años más tarde, corroborando la capacidad de Sigüenza en el proceso de elaboración de unos tópicos validos y eficaces: “Entre las dos de abaxo, hasta la Corrija, que corre por el contorno, està aquella famosa Pintura de la Cena, del Ticiano, tan celebrada de los Pintores, y con razón: porque tal viveza, y espíritu como muestran las figuras con relieve, y fuerza del arte, es de lo mas raro, que puede verse, son algo mayores del natural. Los Apóstoles parece, que respiran y hablan. Los lexos, que se descubren por la puerta del Cenáculo, maravillosos. No pudo el arte llegar a mas”; cf. DE LOS SANTOS 1657, p. 54.

¹³⁶³ CHECA 1992, pp. 255-256, n.º 21; BASSEGODA Y HUGAS 2002, p. 132, n.º IV2.

¹³⁶⁴ CHECA 1992, pp. 251-252, n.º 13; BASSEGODA Y HUGAS 2002, p. 133, n.º IV3.

¹³⁶⁵ Sobre este lienzo y sus avatares véase cap. 8.

¹³⁶⁶ “En el colateral del Evangelio està la Adoración de los Reyes, del mismo Tiziano, obra divina, de la mayor hermosura, y, como dicen los italianos, *vaghezza*, que se puede desear, donde mostró lo mucho que valía en el colorido, y tan acabado todo que parece iluminación; lindos rostros, y hermosas ropas y sedad que parece todo vivo, y la misma naturaleza. En el lado de la Epístola está el entierro y sepultura de Nuestro Señor, también suyo, que quebranta el corazón a quien con atención lo mira; son las figuras de estos poco mayores que las de los Reyes”; SIGÜENZA 1605, p. 224.

reliquias¹³⁶⁷ destinadas a una contemplación selecta y reservada¹³⁶⁸. Una postura ideológica de tanta envergadura que, también en este caso, el padre de los Santos en 1657¹³⁶⁹ no consideró oportuno modificar¹³⁷⁰.

En la descripción de las *Salas Capitulares* volvemos a encontrarnos con el protagonismo ideológico de la pintura de Tiziano. De forma similar a lo que hemos comprobado en la *Iglesia Vieja*, tanto el Capítulo Vicarial como el Prioral estaban presididos por sendos cuadros de Tiziano, *El san Jerónimo en la penitencia* y la *Oración en el Huerto*, señal manifiesta de la importancia que se le otorgaba, como confirman las respectivas descripciones. En ellas Sigüenza vuelve a retomar los pormenores correspondientes a sus argumentaciones sobre lo *natural* de las imágenes pintadas, prestando especial énfasis, por los temas iconográficos tratados, en todos los aspectos más distintivos de la representación de la naturaleza y de sus manifestaciones. En el caso del *san Jerónimo* llega a ejemplificar uno de los grandes tópicos de la pintura en la posibilidad de tocar con mano aquellas ariscas piedras que rodean al santo¹³⁷¹. Además, aunque Sigüenza señala que las Salas Capitulares están repletas de obras de italianos, españoles, flamencos y alemanes que

¹³⁶⁷ La correspondencia entre imágenes y reliquias en el mundo español post conciliar en RODRÍGUEZ CEBALLOS 1979, pp. 631-689.

¹³⁶⁸ “Quisiera saber algo del arte para ponderar la valentía de estos tres cuadros; paréceme que habrían de estar puestos como relicarios, que no se vieran sino a deseo, y después de quitados muchos velos, porque con la estima se ponderase la excelencia, que pierde mucho de ella cuando se hace vulgar y maneja”; SIGÜENZA 1605, p. 224.

¹³⁶⁹ “Todos son de manos de Ticiano, y tan admirables, que avian de estar puestos como Relicarios, que no se viesan, sino a deseo; porque con la estimacion, se ponderase la excelencia”; DE LOS SANTOS 1657, p. 55 y 55v.

¹³⁷⁰ Recordamos que entre las fechas en las que el padre Sigüenza redacta su texto y la publicación del volumen del padre de los Santos se han modificado elementos esenciales de juicio, empezando por la función de la Iglesia de Prestado y su la carga simbólica que le otorgaba ser panteón provisional.

¹³⁷¹ “En los dos altares que están en las frentes se ven dos cuadros de Tiziano, muy dignos de su nombre: el uno es un San Jerónimo en la penitencia y desierto y ya en la edad de viejo, figura de gran relieve y fuerza, una carne tosca, magra, enjuta, tan natural cual el mismo santo nos dice que la tenía y allí como vivo nos la muestra. El risco, árboles, león, fuentes y los demás paños y adornos del cuadro, tan redondos y tan fuertes que se pueden asir con la mano”; SIGÜENZA 1605, p. 247.

merecen ser resaltadas por su calidad formal y devocional¹³⁷², las únicas a las que dedica una descripción pormenorizada, como la que acabamos de comentar, son las dos de Tiziano; para las demás, aun después de haber hablado de su valor, vale una alusión genérica a su calidad y su cantidad, remitiéndose a otro capítulo¹³⁷³.

Dicho de otra manera, desde fechas antes de que se terminaran las grandes campañas de decoraciones al fresco del monasterio de San Lorenzo, los cuadros de Tiziano se habían apoderado de los lugares más emblemáticos de la fundación filipina: la Iglesia Vieja, las Salas Capitulares, la Sacristía y sus anexos, el Refectorio, y el Oratorio privado del rey. En su conjunto, la devoción de Felipe II se materializaba a los ojos de los monjes jerónimos por medio de los colores y de las iconografías de Tiziano Vecellio, con la única y significativa excepción de la Basílica, donde aquellas pinceladas rotas no encontraron nunca espacio, quizás por los avatares del destino y por culpa de un pintor enfermizo¹³⁷⁴.

¹³⁷² “Entre ellos y la cornija, mucho adorno de cuadros y pinturas al óleo, unos grandes y otros medianos, todos de maestros señalados, italianos, españoles, flamencos y alemanes, y todas de mucha devoción y llenas de piedad”; SIGÜENZA 1605, p. 247.

¹³⁷³ Una estratagema retórica utilizada en más de una ocasión y que permite al padre Sigüenza obviar la necesidad de entrar en una descripción pormenorizada, sin, por esto, renunciar a exaltar las pinturas que allí se atesoraban: “De los otros cuadros, que son muchos, no haré memoria en este discurso, que sería largo, y porque de los más principales de estas dos piezas y de otras muchas que se ven en otras haré alguna relación en un discurso particular”; SIGÜENZA 1605, p. 248; evidentemente el *discurso particular* al que se refiere Sigüenza debería de ser el XVII.

¹³⁷⁴ Uno de los aspectos más interesantes de la decoración escurialense reside en la correcta evaluación de la presencia y actividad de El Mudo y de la repercusión de la misma en términos historiográficos y críticos. Se trata de una tarea que bordea los límites de nuestra investigación y que es, evidentemente, ajena a la misma, razón por la que no la profundizaremos aquí. Sin embargo, queremos dejar constancia de que una correcta contextualización histórica de Juan Fernández Navarrete permitiría entender muchas de las pinturas atribuidas a Tiziano con mayor o menor seguridad. Se trata de una tarea de investigación que queremos llevar al cabo en los próximos años y a la que queremos dedicar una monográfica específica; un tema de todos modos planteado por VEGUE Y GOLDONI 1928, pp. 57-59; ZARCO CUEVAS 1931, pp. 1-51; YARZA 1985, pp. 75-95; DE ANTONIO 1987, pp. 2-233; CHECA 1995, pp. 179-192.

9.4 EL ORATORIO DEL REY ENTRE TIZIANO Y ANTONIO DE GUEVARA: SIMÓN EL CIRENEO Y LA DEVOTIO POR IMÁGENES DE FELIPE II

Pocos días antes de la Navidad de 1574, Tiziano escribió una carta a Antonio Pérez. En uno de los pasajes de la misma, el pintor menciona algunas pinturas que estaba preparando para satisfacer a los deseos de Felipe II. Allí encontramos un sugerente indicio de la visión global que el artista tenía del conjunto de cuadros de tema religioso que había enviado al monarca español a lo largo de más de veinte años¹³⁷⁵. Se trata de un planteamiento que nos permite acercarnos al tercer grupo de cuadros de tema religioso que Tiziano envió a Felipe II, según el esquema que indicamos al comienzo del capítulo anterior. En la tradición historiográfica, todas y cada una de estas pinturas han sido elogiadas por su gran calidad y por su enorme capacidad de establecer una relación empática con el fiel/espectador. No obstante, se han tratado siempre en términos individuales, sin hacer hincapié en la posibilidad de que se tratara de un conjunto o que, por lo menos, su recepción fuera como tal. Una cuestión que cobra todavía mayor relieve si vinculamos aquellos lienzos a la representación de un tema concreto y central en la devoción del siglo XVI, como es la *Pasión de Cristo*, entendida dentro del proceso de imitación cristológica¹³⁷⁶ desplegado por el pintor cristiano¹³⁷⁷.

¹³⁷⁵ “Intanto non manco di servir in qualunque modo io posso a Sua Maestà Catolica, sì nella battaglia, et altre pitture cominciate, come nella pittura del Presepio, che ho cominciato, avendo inteso del pittore che è giunto qui a me in questi giorni venuto di Spagna, che Sua Maestà Catolica desidererebbe la natività del signore, la quale sola le manca tra le sue pitture”; MANCINI 1998 pp. 400-401, n° 282.

¹³⁷⁶ No olvidamos que propio el tema iconográfico de la imitación de la pasión de Cristo se convertirá a comienzos del siglo XVII en parte integrante de la parafernalia que rodeaba las imágenes de los buenos pintores, capaces de crear imágenes virtuosas aptas para provocar el sentimiento y la compasión de los que las miraban, aptas en definitiva para despertar la religiosidad individual del espectador moviéndolo a imitar Cristo y su pasión. Así no resultará raro que el buen pintor cristiano, a comienzo del siglo XVII, venga representado en el acto de pintar propio la imagen del *Cristo con la Cruz auestas*, según cómo aparece en el frontispicio del *Orbita probitatis ad Christi imitationem veridico cristiano* de Jean David, donde, además se plantea una explicación del desarrollo católico del concepto de imitación en relación al pintor cristiano y a su obligaciones: “Quemadmodum praecllens aliquis pictor, omni sua industria ad vivum conatur exprimere, quid sibi ex arte imitandum praesumserit;

Una serie de conceptos que comprobamos que eran parte integrante de la religiosidad de Carlos V¹³⁷⁸ y que, también, conviven en las manifestaciones de la devoción de Felipe II¹³⁷⁹.

A través del análisis del acto individual de devoción entendido como parte de la construcción de las manifestaciones públicas de la religiosidad católica¹³⁸⁰ es como tenemos que plantear la recepción de esta cuestión iconográfica en el contexto filipino. Siguiendo esta lógica nos interesa proponer una reinterpretación de la pintura religiosa de Tiziano para Felipe II que, dejando a un lado la secuencia cronológica habitual, revalorice los contenidos iconográficos y el orden narrativo. Un proceso que desemboca en constatar que el pintor realizó, en diferentes momentos de su actividad, una serie prácticamente completa de la vida,

ita illa homini christiano incumbit cura, ut Christum salvatorem nostrum in vita sanctaque conversatione imitetur, et in se ad visum quasi delineatum exhibeat: iuxta nominis suis suceptique operis exigentiam, DAVID 1602, p. 353; sobre este tema véase las intervenciones de FREEDBERG 1993, p. 275-277; BLANCHART 2005, pp. 191-193.

¹³⁷⁷ Señalamos que es en estos mismo años que se viene fraguando esa novedosa figura de pintor devoto, que luego desembocará, por lo menos en términos normativos en las instancias planteadas por Paleotti bajo la novedosa definición del *pittore christiano*, que se configurará con unos matices distintos respecto a la postura que se manifiesta, por ejemplo, en Dolce, en cuanto se precisan sus recursos y sus finalidades dentro de los procesos de imitación pictórica; cf. PALEOTTI 1582, p. 66.

¹³⁷⁸ Sobre estas cuestiones véase lo expuesto en el capítulo 6.

¹³⁷⁹ Recordamos que el proceso de identificación con los sufrimientos de Cristo en la *pasión* era parte integrante de las manifestaciones de la religiosidad del monarca español, llegando a tener una significativa repercusión en los cronistas de la época. Por ejemplo, el padre Sigüenza recordaba como fray Antonio de Villacastín, obrero mayor de El Escorial, le había pormenorizado el recogimiento que producía en Felipe II el hecho de rezar en una pequeña estancia habilitada a tal fin y cuyo única referencia simbólica a la devoción cristiana era una cruz pintada a carboncillo en la pared: “que muchas veces alzando cautamente los ojos vio correr por lo de Su Majestad lagrimas: tanta era la devoción mezclada con el alegría de verse en aquella pobreza, y tras esto aquella alta idea que en su mente traía de la grandeza a que pensaba levantar aquella pequeñez del divino culto”; CODOIN 1848, vol. VII, p. 22.

¹³⁸⁰ Se trata de dos aspectos paralelos que permiten la coexistencia del recogimiento y el austero tenor de vida del monarca español junto al deseo de manifestar la devoción por medio de las obras de arte de los mejores artistas de la época, convirtiéndolas en ejemplos modélicos de la relación entre la precepción sensorial individual y la colectiva. Según un esquema parecido al que Fernando Rodríguez de la Flor ha definido como “teatro interior” en relación a la experiencia y las técnicas evangelizadoras de los jesuitas a comienzos del siglo XVII; DE LA FLOR 1995, pp. 147-162 y 181-208.

pasión y resurrección de Cristo¹³⁸¹, en la que, además, prestó especial atención a algunos de los temas iconográficos de mayor actualidad a partir de la segunda mitad del siglo XVI. Además, el conjunto de cuadros, pese a su posterior dispersión escurialense, define claramente dos tipologías diferentes de elaboraciones iconográficas. Un primer grupo lo forman las pinturas en la que el pintor desarrolla una adecuación de iconografías establecidas en fechas más lejanas para otros comitentes, según un proceso relativamente parecido a lo que pudimos comprobar en el capítulo anterior. En cambio, el segundo grupo reuniría obras en las que se despliega un repertorio iconográfico fruto de una elaboración original que, finalmente, organiza soluciones novedosas desde el punto de vista de la composición y de la interpretación de los modelos iconográficos¹³⁸².

Dentro del primer grupo, *Cristo y el Cireneo* se configura como una de las obras clave para entender la capacidad del pintor italiano para ofrecer un reflejo figurativo de los intereses religiosos del monarca español. Su importancia viene determinada por el contexto en el que Felipe II colocó la pintura y por su reflejo en las fuentes documentales¹³⁸³. Efectivamente, a su llegada el cuadro se destinó a un lugar de absoluto privilegio como era el Oratorio privado del monarca, allí lo recuerda Sigüenza, que, además, se detiene en describir su fuerza empática

¹³⁸¹ La secuencia a la que aludimos sería la siguiente, con las razonables variaciones sintácticas: *Virgen con el Niño* (Munich), *La Adoración de los Reyes Magos*, *Tributo de la Moneda*, *La última Cena*, *Oración en el Huerto*, *Ecce Homo*, *Ecce Homo* (Prado), *Cristo y el Cirineo*, *Cristo Crucificado*, *Cristo Crucificado* (versión pequeña), *El santo Entierro*, *Santa María Magdalena*, *Noli Me Tangere*. Esta última pintura es la que Tiziano pintó para María de Hungría y de la que, debido a la importancia que le otorgó el propio Felipe II, Alonso Sánchez Coello realizó una copia de gran calidad por encargo del rey; cf. BODART 1999, pp. 206-207.

¹³⁸² De hecho, se trata de la gran mayoría de las pinturas de esta etapa, destacando particularmente las que se pintaron entre finales de los años cincuenta y la década de los sesenta.

¹³⁸³ Pintada hacia 1560, la obra, llegó al monasterio de San Lorenzo de El Escorial con la entrega de 1574, donde se cita como: “Un lienzo de pintura de la figura de Christo Nuestro Señor con la cruz a cuestas y un Simon Cyrineo de mano de Tiziano que tiene de alto quatro pies y medio y cinco de ancho”; cf. AGPRM, Patronatos, San Lorenzo, leg. 1995, *Entrega Primera 1571-1574*, pp. 212-213.

respecto al espectador/fiel¹³⁸⁴, planteando así una serie de consideraciones de primera importancia para entender los mecanismos de recepción vinculados a este cuadro. Es el propio monje jerónimo quien plantea la posibilidad de interpretar la pintura a diferentes niveles, según los mecanismos de interrelación entre la pintura y su entorno. El primer nivel lo podemos identificar con la definición precisa del contexto y de la función de la pintura. El contexto era el Oratorio privado de Felipe II, es decir, el espacio más reservado de la religiosidad individual del monarca, y su función consistía en ser el altar de aquel espacio, convirtiéndose de tal manera en su eje ideológico fundamental. El segundo nivel de los comentarios de Sigüenza reside en las consideraciones estético/iconológicas de la pintura, que hacen que la considere como una obra de gran calidad, cuya belleza o cuyo efecto resalta aún más con la luz de las velas. Esta misma calidad permite que la imagen pierda su condición icónica para convertirse en parte integrante del proceso de identificación religiosa del fiel con los sufrimientos de Cristo, hasta el punto que *quiebra el corazón*¹³⁸⁵. El tercer y último nivel relata con precisión la relación individual de Felipe II con el cuadro, ante el que pasaba muchas horas reflexionando sobre el tema de la *imitatio* de la pasión de Cristo. La importancia del vínculo existente entre Felipe II y este cuadro tuvo que tener tanta trascendencia entre los muros de El

¹³⁸⁴ El entusiasmo de Sigüenza en su descripción de este cuadro plantea plantean un problema de recepción de la obra en términos extra museales, cuando afirma que su mejor visión era en la oscuridad, a la luz de las velas, condición que activaría, en su opinión, los recursos empáticos de la pintura: “En el Oratorio del Rey sirve de altar un Cristo con la cruz a cuestas, devotísima y singular figura, de lo mejor que en mi vida he visto; parece quiebra el corazón, y allí tiene su debido lugar, aunque sin los candeleros se goza poco entre día y en él, y en las noches pasaba allí el rey don Felipe buenos ratos, contemplando lo mucho que devía al Señor que tan pesada cruz llevaba sobre sus hombros por los pecados de los hombres y los suyos”; SIGÜENZA 1605, p. 372.

¹³⁸⁵ Una afirmación que se ajusta perfectamente a los requerimiento sobre la función de la pintura cristiana planteados por Gabriele Paleotti: “Onde se tanta efficacia hanno le parole, che si odono o si leggono di trasmutare i sensi nostri, con molta Maggiore *violenza* penetrando dentro di noi quelle figure quali si vedrà spirare pietà, modestia, santità et divozione [...]. Il sentire narrare il martirio di un santo, il zelo et la costanza di una vergine, la passione dell’istesso Christo, sono cose che toccano dentro di vero, ma l’esserci con vivi colori quà posto sottogli occhi il santo martirizzato, colà la vergine combattuta, et nell’altro Christo inchiodato ; egli è pur vero che accresce la divozione, et compunge viscerem che se non lo si conosce è di legno, ò di marmo”; PALEOTTI 1582, pp. 76 r/v.

Escorial, que, unos años más tarde, aún encontramos ecos importantes de ella en las palabras del padre de los Santos¹³⁸⁶.

El conjunto de referencias expuestas hasta ahora, confirman el hecho de que el lienzo de Tiziano se haya considerado como uno de los dotados de mayor intensidad emocional entre sus cuadros. Un objetivo logrado redefiniendo en términos sustanciales las características iconográficas de un episodio significativo de la *pasión* de Cristo, que pasó de ser una magna representación coral con muchos personajes, según recogen los evangelios¹³⁸⁷, a transformarse en un *icono*, dominado por la dialéctica de los sentimientos entre Cristo y Simón el Cireneo. Tiziano prefirió dejar a un lado los elementos descriptivos de los evangelios, para centrarse en los aspectos más profundamente ideológicos del episodio. En este sentido señalamos que los evangelistas, con la evidente excepción de Juan, consideran la intervención de Simón un episodio público, impuesto a la fuerza y, en parte, contra la voluntad del mismo protagonista. Un planteamiento claramente poco eficaz a la hora de exaltar la función imitativa del Cireneo. Sin embargo, sobre la descripción literaria de las intenciones expresadas por Simón el Cireneo, se detuvo Pietro Aretino, quien, en la ya citada *Humanidad de Cristo*, describe este episodio con todo tipo de pormenores vinculados a su

¹³⁸⁶ El padre de los Santos, no solo recupera las descripciones de Sigüenza, sino que las desarrolla introduciendo detalles destinados a describir las modalidades y los efectos de la pintura en la devoción del monarca. Según el jerónimo el ejercicio religioso de parte de Felipe II, que era oral y mental, encontraba en el cuadro de Tiziano un complemento de tanta envergadura que le permitía superar hasta los propios miembros más destacados de la comunidad religiosa escorialense, concretando de esta manera una de las funciones del cuadro a los ojos de su dueño.: “y enternecerá el corazón más duro; en cuya presencia gastaba este catholicissimo Rey muchas oras, en exercicio de la Oración vocal, y mental, que continuó todo el tiempo de su vida, aventajandose a muchos estimados religiosos que le veían, y sentían a la mañana, a la tarde y a en lo más secreto de la noche, en tanta ocupaciones”; DE LOS SANTOS 1667, pp. 101-102.

¹³⁸⁷ En primer lugar debemos de pensar que nuestro episodio, el de Cristo y el Cirineo, se encuentra recogido en los evangelios: Mateo (27; 33) que dice textualmente, “y al salir fuera, hallaron un hombre de Cyrene, por nombre Simón, a éste obligaron a que cargase con la cruz de Jesús”. Marcos (15-21), “y complieron a uno que pasaba. Symón Cyreneo que venía de una granja. Padre de Alejandro y Rufo, a que cargase con la cruz de Jesús”. Lucas (23-26) “y cuando lo llevaron, tomaron a un hombre de Cyrene, llamado Simón, que venía de una granja: y le cargaron la cruz para que la llevara en pos de Jesús”. Juan omite el episodio (19-17) “y llevando la cruz a cuestras, salió para aquel lugar que se llama Calvario, y en hebreo Gólgota”.

figura y a su intervención¹³⁸⁸. Aretino no renunció a organizar literariamente una escena coral en la que aparecen muchos personajes, en sintonía con la iconografía de mayor difusión de la misma que encuentra su expresión, por ejemplo, en las versiones de este tema de Miguel Coxie¹³⁸⁹ y de El Bosco¹³⁹⁰, ambas conservadas en El Escorial desde fechas tempranas, o en el más célebre y representativo *Pasmo de Sicilia* de Rafael¹³⁹¹. Estamos ante una de las manifestaciones de mayor envergadura en la definición de una tradición iconográfica¹³⁹² coherente

¹³⁸⁸ Aretino se detiene en los elementos descriptivo no renunciando a la precisa representación de la dramaticidad del episodio: “Già si scorgeva Calvaria, quando ecco cader Giesù sotto il pondo et arrivar Cirineo: il quale visto, preso et postagli la Croce in su dorso; spronandolo co i calci, con l’haste, et con le minaccie, lo menarono dietro a Christo alleggerito del peso, et come si alleggerisce da l’affanno un peregrino riarso al sole mentre egli si tuffa in viso ne la fonte, che gli appresenta innanzi al cammino”; ARETINO 1551, p. 64.

¹³⁸⁹ Se trata del cuadro mencionado en los inventarios de Yuste y donde un personaje claramente ataviado con una indumentaria del siglo XVI ayuda Cristo en su pasión; cf. CHECA 1992, p. 411.

¹³⁹⁰ En los libros de entregas de 1574 se recuerda. “Una tabla en que esta pintado Christo Nuestro Señor con la cruz auestas con Simon Cyreneo vestido de blanco y otras figuras de mano de Geronimo Bosqui, que tiene seys pies de alto y de ancho quatro y tres quartas”, situada en el Capitulo del vicario; cf. AGPRM, Patronatos, San Lorenzo, leg. 1995, *Entrega Primera* 1571-1574, p. 202.

¹³⁹¹ Sobre las referencias iconográficas de este cuadro y su evaluación contextual véase ETTLINGER 1982, pp. 13-15; FERINO PAGDEN 1990, pp. 165-189.

¹³⁹² Por su importancia, en este caso, merece la pena constatar el cuadro de Rafael plantea un sistema de la representación diametralmente opuesto al de Tiziano. Se trata de una gran *pala* de altar pintada con casi medio siglo de anterioridad. En ella, numerosos personajes rodean a Cristo, que comparte su protagonismo con la madre y el grupo de las mujeres que la acompañan, en la parte trasera está el cortejo de los que siguen la Cruz hasta el Gólgota, los judíos y los romanos. En el eje exacto del cuadro, en correspondencia con la figura de Cristo, nos encontramos con un Simón Cirineo, fuerte, que mira sin miedo a los ojos de los personajes que azotan Jesús. Un Simón que sustenta con facilidad la pesada cruz, aliviando los sufrimientos de Cristo. Pero en el cuadro de Rafael, Simón Cirineo tiene que compartir su protagonismo con el desmayo de la Virgen. Un episodio que normalmente va estrechamente vinculado en el percorso de subida al Gólgota a la intervención de Simón y a un tercer momento: el de Verónica. Cuando esta mujer usó un paño para limpiar el sudor y la sangre de Cristo, su imagen quedó reflejada en el mismo, dando lugar a la primera imagen del Salvador a la *Vera Ikón*, de la que deriva el mismo nombre de Verónica, según la interpretación católica de esta etimología latina recogida por ejemplo en DANTE, *PARAISO*, XXI, 103-117. La elección del cuadro de Rafael como ejemplo es debido a su éxito en España a partir de su llegada en 1622, precedida en las fuentes histórico-artísticas españolas por el encumbramiento de su autor; PERÉZ SÁNCHEZ 1990, pp. 659-657.

con los procesos evangelizadores¹³⁹³ promovidos, por ejemplo, desde el mundo jesuítico, según el esquema didascálico-pedagógico de Jerónimo Nadal¹³⁹⁴, donde a cada personaje y a cada figura representada se puede atribuir una función iconológica específica. En el caso de Tiziano no sólo no encontramos ninguna referencia al contexto escenográfico, sino que desaparece el espacio de la perspectiva del fondo, para centrar la atención sobre Cristo y Simón que están allí solos, representando el uno la pasión y el otro el esfuerzo de comprenderla e imitarla. Un criterio de representación icónica que aleja la obra de Tiziano de las estrategias evangelizadoras de los jesuitas, a las que acabamos de aludir, logrando definir una especificidad interpretativa vinculada directamente con el destinatario final del lienzo, Felipe II, y, más aún, con las manifestaciones individuales de su religiosidad. Una problemática a la que Tiziano dedica una gran parte de su retórica figurativa, llegando a precisar que, Simón el Cireneo es un anciano cuya única fuerza reside en su relación con las manifestaciones propias de la divinidad. Además, viste una ropa tan austera que, lejos de aludir a la moda antigua, sólo busca imitar a la túnica morada de Cristo. Su forma de ayudar Cristo es muy sugerente y particular: más que sustentar el peso de la cruz, lo comparte hasta el punto de que su barba se apoya suavemente en la madera y su brazo derecho abraza la cruz, disimulando así el esfuerzo. Su atención está dirigida hacia el rostro y los ojos de Cristo, que vuelve la cabeza, mirándole intensamente. Aparentemente nadie más comparte este momento. El fiel, excluido de participar directamente de los sufrimientos de Cristo, reducido -como en la actualidad- al rango de espectador, puede activar los procesos empáticos de identificación propios de la religiosidad del siglo XVI proyectando su espiritualidad en el personaje de Simón el Cireneo. Algo muy próximo a lo que hemos

¹³⁹³ FREEDBERG 1993, pp. 274-276, planteaba un análisis de las “Imágenes de la historia evangélica” de Jerónimo Nadal, fundada en la correspondencia retórica entre texto e imagen, cuya finalidad era promover una meditación individual rigurosa y donde los detalles didascálicos contribuían a la definición de un preciso recorrido espiritual.

¹³⁹⁴ En relación a las estrategias narrativas de Nadal véase también RODRÍGUEZ DE CEBALLOS 1974, pp. 77-95; más reciente la intervención de APARICIO MAYDEU 1996, pp. 247-255, que define la influencia de Nadal sobre la producción literaria del Siglo de Oro; mientras que, para comprobar las consecuencias directa de la conversión de aquellas imágenes en prontuarios iconográficos en el mundo Hispanoamericano, véase ROBIN 2006, pp. 53-70.

leído en las páginas del padre de los Santos, o que encontramos en la primera parte de *Libro del llamado Monte Calvario* de Antonio de Guevara. Se trata del mismo texto que utilizamos para explicar algunos de los rasgos de la pintura destinada a Carlos V, sin embargo y a pesar de ser un libro editado en la primera mitad del siglo, su traducción al español fue de gran actualidad en la segunda mitad del siglo¹³⁹⁵. Lo demuestra la edición que se imprimió en Alcalá de Henares en 1574 y cuyo proceso de aprobación y licencia duró casi una década¹³⁹⁶. Finalmente, lo confirma el extraordinario éxito editorial de la obra, que llegó a tener en toda Europa unas seiscientas ediciones en diferentes idiomas¹³⁹⁷.

Antonio de Guevara dedica mucho espacio al episodio de Simón el Cireneo, convirtiéndolo en uno de los protagonistas de la ascensión de Cristo al monte Calvario¹³⁹⁸, para así, subrayar la importancia simbólica de los acontecimientos posteriores. En su comentario a san Marcos, Guevara destaca que las imposiciones de los judíos, que obligaron Simón a recoger la cruz mediante amenazas y dinero, representan la metáfora del mayor “regalo o favor” que la divinidad pudiera hacer a un hombre¹³⁹⁹. En lo que se refiere a nuestro marco de investigación

¹³⁹⁵La primera edición Salamanca 1542, seguida por otra en Zaragoza de 1545; cf. GÓMEZ CANEDO 1946, pp. 441-604; LÓPEZ 1933, pp. 159-166 y pp. 234-39; PORQUERAS-LAURENTI 1984, pp. 135-158.

¹³⁹⁶GUEVARA 1574, pp. 2-5.

¹³⁹⁷VAGANAY 1915-16, pp. 335-358; GONZÁLEZ 1970, pp. 459-80; PORQUERAS-LAURENTI 1984, pp. 135-168; RUTHERFORD 1993 pp. 115-132. En este sentido volvemos a subrayar que los procesos de proyección real de los sufrimiento de la pasión de Cristo encontraban propio en la subida al Monte Calvario una de sus manifestaciones más poderosas en lo que respecta a la materialización del mismo. Lo ha demostrado recientemente Lionello Puppi vinculando elementos del paisaje véneto con lugares específicos y pinturas que los representaban o aludían a ellos; cf. PUPPI 2006, pp. 163-174.

¹³⁹⁸En el capítulo XVI anuncia como “Christo nuestro señor va ya de camino al monte Calvario y de los grandes misterios que le acontecieron en el camino”; GUEVARA 1574, p. 91.

¹³⁹⁹El episodio visualizaría en el gesto el gesto de Cristo de ceder la cruz a Simón el mayor, metáfora más eficaz de la imitación, configurándose como un punto de referencia fundamental para entender la importancia del episodio de Simón Cirineo: “porque confiar IESV Christo su sangrienta cruz a Simón Cyreneo; fue hazerle la mayor merced que jamás se le hizo en el mundo. Crisóstomo en este passo dice. La hazienda que IESV Christo tenía no era mas de la que sobre el Calvario llevaba: es saber, dos tunicas sobre si vestidas, una corona de espinas en la cabeza, una sog a la garganta, y una nudosa cruz a cuestras: e como ella era la cosa que mas el estimava, u el blasón de que el mas se preciaba, es de creer que el deshacerse de su cruz propia era deshacerse de su joya más rica que le tenía. Quién no diría

señalamos que también Antonio de Guevara estructura su narración otorgando escasa atención a los detalles escenográficos contextuales (que de todas formas aparecen aludidos) para reclamar toda la atención, como en la pintura de Tiziano, hacia el dialogo entre los dos protagonistas del episodio y sus funciones respectivas¹⁴⁰⁰. Guevara quiere destacar la predestinación de la imitación de la pasión de Cristo considerado único instrumento para seguir el camino del maestro. Un maestro que, según Guevara, se correspondía a lo profetizado por Isaías: Cristo era el príncipe sobre cuyo hombro se llevaría el mundo entero¹⁴⁰¹. Estamos ante la visualización literaria de un concepto que se ajustaba, por lo menos, en términos de predestinación, a la concepción que Felipe tenía de si mismo y de la función de la monarquía en defensa de la fe. Por otro lado, la explicación pormenorizada de los dolores, sensaciones y premios que reserva al ser humano la imitación de los gestos de Simón¹⁴⁰² no tenía

que amava a IESV Christo la cruz como amaba a su vida, pues abrazado con ella acabo la vida? A quien se dan los postreros abraçados en la muerte: sino a los que mas amamos la vida? Que amores se pueden igualar con los amores de la cruz del crucificado: pues tan excesivamente se amaron que estando abraçados murieron? Ciomo la cruz que IESV Christo sobre su hombros llevaba era el guión tras el que el mundo avía de yr, y era la llave on la que los cielos havía de abrir; y era el cuchillo con que el demonio se havía de vencer, y era la vanderá con la que el se havía de honrar: bien parece claro que en dar a Simon Cireneo la sua santa cruz preciosa le deva todo el bien y honra que en este mundo tenía”; GUEVARA 1574, pp. 92v-93r.

¹⁴⁰⁰ En este sentido gran interés reviste uno de los pasajes siguientes, en cuyas líneas Guevara deja todavía más clara la importancia del episodio: “Conviene que nos vamos fuera de los reales y tumultos de este mundo con IESV Christo a morir, y ayudemosle en su afrenta y deshonra a llevar. Si delicadamente es entendido el apóstol, a tres cosas nos conbina en estas palabras: es saber, a que salgamos del mundo y que nos vamos para Christo, y a que llevamos a cuestras su cruz y tormento: de manera que no es otra cosa el verdadero seguirle, sino en su pasión imitarle”; GUEVARA 1574, p. 94r.

¹⁴⁰¹ GUEVARA 1574, p. 96 r.

¹⁴⁰² La narración, unas páginas más adelante, deja la palabra al propio imitador/Cireneo, entendido como la personificación del fiel que, finalmente, comprende su relación con la pasión de Cristo: “O quien fuera Cyereneo, quien te topara ò mi buen IESV Christo en el camino de Calvario, para que junto a tu hombro con el mio, y yo con el tuyo, descargaras la cruz de ti, y la cargaras toda sobre m, porque no me pudieras hechar a cuestras la cruz, sin que me ensangrentaras tan bien con tu delicada sangre, y con tal carga cargado, u de tal señal señalado, por donde pudiera yo ir q no se me prostraran los demonios y se me abriera de para en par los cielos. Parte ó buen IESV Christo conmigo los empujones que te dan los sajones, y el sudor que te causa el camino, el peso que lleva el la cruz, los tropiezos que dal de cansado, los improprios que te dicen los Hebreos, el molimiento que llevan tus miembros, y la grita que te dan de vaya vaya todos”; GUEVARA 1574, p. 102v.

que resultar, parafraseando al padre de los Santos, muy lejana de las oraciones orales y mentales de Felipe II frente al cuadro de Tiziano. El rey tampoco tuvo que considerar lejana a su filosofía de vida la exaltación, en la figura de Simón, del abandono de vida mundana en favor del recogimiento y del retiro en un lugar apartado¹⁴⁰³.

La lectura del texto de Guevara y su comparación con la pintura de Tiziano representa algo más que una simple coincidencia, se trata del fiel reflejo de una forma de expresar la devoción católica que encontraba en la identificación con la Pasión de Cristo uno de sus pilares fundamentales a la vez que precisaba de imágenes coherentes con los textos, siendo estas últimas instrumentos y soporte de la devoción individual; ayudas de gran importancia a la hora de visualizar las palabras y los hechos. Conceptos que implican directamente la función del pintor en el proceso de elaboración de las imágenes devocionales¹⁴⁰⁴. La reciente publicación de la radiografía de la pintura, donde se muestra una importante serie de modificaciones respecto a la versión final¹⁴⁰⁵, confirma el proceso de adecuación de las imágenes elaboradas por Tiziano a la ideología confirmada por las referencias textuales de Antonio de Guevara. Destacamos, finalmente, la reducción del número de los personajes y el cambio de la postura de la mano de Cristo, que pasa de sujetar la cruz a acariciarla delicadamente, coincidiendo con el *Libro del Monte Calvario*. En este marco, una de las variaciones más

¹⁴⁰³ “El glorioso Hyeronimo dice. No a los que apostatavan de la ciudad santa, sino al cireneo que venía en romería a ella dio Christo su cruz, y tomó por coadiutor de sus trabajos, para darnos a entender, que no tiene parte en Christo ni lleva consigo Christo, a los que del monasterio sancto se tornan a la conversación del mundo, sino a los que de los bullicios del mundo se acogen al lugar Sancto”; GUEVARA 1574, p. 104r.

¹⁴⁰⁴ No olvidemos que este episodio precede al de la Verónica, cuya lectura simbólica es muy importante de cara a la figura de los pintores. Verónica es la primera que recoge la imagen, la verdadera imagen de Cristo, su *Vera Ikón*, logrando algo de lo que ningún pintor podrá alardear nunca. Ni el propio Tiziano. No obstante, es en este terreno en donde debemos buscar la posible explicación de la sigla I. B., que precede la firma de Tiziano en la piedra sobre la cual apoya su mano Cristo. I. B. no sería otra cosa que las iniciales de las dos palabras que mejor perfilaban la importancia de la pintura: Imago Benedicta. Es decir aquella imagen que por su función de altar, que es la que tenía en los aposentos filipinos, desarrollaba una clara función devocional, asimilable a las de las reliquias según una tradición que arrancaba en la Edad Media en pleno debate sobre las imágenes y el aniconismo bizantino; cf. PUIGARNAU 1999, pp. 195-197.

¹⁴⁰⁵ FALOMIR 2003, p. 266, n^o50.

significativas entre el estado radiográfico y el estado final, la encontramos en la eliminación del turbante¹⁴⁰⁶. Tiziano había recurrido muchas veces a aquel tocado para caracterizar a los judíos, y por eso mismo y porque podía resultar incoherente en este caso, es por lo que el artista decidió eliminarlo a favor de una cabellera blanca más neutral y más adecuada a la edad del personaje.

¹⁴⁰⁶ Un detalle que hubiera creado confusión sobre la identificación del origen geográfico de Simón Cireneo, algo de fundamental importancia en el desarrollo de su perfil, porque Simón “era de Livia, y no de Judea, y era Gentil y no Hebreo”; GUEVARA 1574, p. 97v.

9.5 REPARTIRSE “OFICIOS Y GASTOS”: JOSÉ DE ARIMATEA Y NICODEMO MODELOS DE IMITACIÓN CRISTIANA

No era la primera vez que Tiziano eliminaba un turbante similar, ya había pasado algo parecido con otra pintura destinada a Felipe II, el celebre *Entierro* actualmente en le Museo del Prado. Del mismo modo que en el *Cristo con la cruz auestas* puede comprobarse el cambio entre el estado final de la pintura y su primera redacción gracias a los exámenes radiográficos, en este caso, además, existen sendas copias, una en el mismo Museo del Prado, en los que el turbante aparece en la cabeza del personaje que sostiene por los hombros el cuerpo de Cristo. Gentili planteó en su momento la cuestión de la correcta identificación iconográfica de José de Arimatea y Nicodemo en la pintura de Tiziano¹⁴⁰⁷ en relación a su condición de discípulos ocultos de Cristo. Si cambiamos el enfoque de la cuestión y dejamos a un lado a Tiziano para centrarnos sobre panorama general del debate sobre esta cuestión, resulta interesante constatar, como una buena parte del libro de Antonio de Guevara está orientada a la rehabilitación de estos dos personajes. Sin ocultar la problemática relación que existe entre los discípulos ocultos y el maestro, Guevara los sitúa en un estado intermedio: los que amaban al maestro pero no le acompañaban¹⁴⁰⁸. La rehabilitación a la que nos referimos gira alrededor del papel que desempeñaron en la recuperación, transporte y sepultura de Cristo. Proceso en el que cada uno de ellos se

¹⁴⁰⁷ En este sentido nos interesa subrayar, cómo la modificación de un pequeño detalle, como es el del turbante, puede corresponder a un cambio sustancial en la interpretación de la pintura, produciendo un serio problema de identificación iconográfica entre José de Arimatea y Nicodemo. Una problemática, en nuestra opinión, demasiado enfocada hacia los procesos de creación de la pintura y que tiene en escasa consideración la vinculación con los requerimientos del comitente y su coincidencias con casos de pinturas que plantean problemas similares; GENTILI 1993, pp. 147-165. Ejemplar en tal sentido la comparación con el *Descendimiento* de Roger Van der Weyden; NIETO ALCAIDE 2003; YARZA 2006, pp. 916-917; más en general para la presencia de Van der Weyden en El Escorial véase CHECA 1992, p. 411.

¹⁴⁰⁸ “de manera que seguían a Cristo tres maneras de gentes: es a saber, unos que le seguían y no le amaban, como la gente común; unos que le amaban y no le seguían, como Nicodemus y Joseph, y otros que le seguían y le amaban, como sanct Iuan”; GUEVARA 1574, p. 305r;.

implicó según su situación social y sus posibilidades económicas”¹⁴⁰⁹. Los dos se presentan como espejo fiel de la religiosidad católica, afirmando la humanidad de sus reacciones frente a la muerte de Cristo y exaltando los sentidos como instrumentos de participación en la Pasión¹⁴¹⁰. Anteriormente, Guevara había presentado a José de Arimatea como el hombre bueno que consigue vencer al demonio gracias a la fe en Cristo¹⁴¹¹. En todos y cada uno de los actos llevados al cabo por José de Arimatea se esconde una interpretación sugerente de la relación entre el hombre y la divinidad. Cuando José pide el cadáver de Cristo a Pilatos no hace otra cosa que reclamar la restitución de la esencia material de la divinidad¹⁴¹². La proyección de la figura de José de Arimatea en el fiel, va en paralelo a su recuperación ideológica: no hay creyente que no pueda identificarse con su debilidad y su coraje, sus actos son los que permiten acercarse a Cristo¹⁴¹³. Una redefinición del protagonismo de José de Arimatea y, por otro lado, de Nicodemo, según el patrón planteado por Antonio de Guevara, encaja eficazmente con el tipo de religiosidad privada de Felipe II y, más en general, con las que podemos considerar

¹⁴⁰⁹ “Hablando más en particular, ya que Joseph detenía sacada licencia de Pilato dà pare de aquel tan gran negocio, a Nicodemos el viejo, que era también discipulo oculto de Christo, diciéndole que agra, sino nunca era llegada la hora, en que ambos a dos había demostar en publico la fee y el amor que havia tenido a que santo profeta en secreto. Concertaron pues los dos honrados viejos, acuerdan de buscar las coasa necessariasas para yr al monte calvario a enterrar al nuevo difunto [...]. Repartidos entre si los oficios y gastos, cupo al buen Ioseph de comprar el lienço para hacer la mortaja; y cupo a Nicodemo de comprar Mirrha, y Aloes, para ungir aquella divina persona”; GUEVARA 1574, p. 316r.

¹⁴¹⁰ “los quales por no quebrantar la ley, ni yr vazios delante de su rey, llevo alhoe y mirra el uno, y llevo lienço para las mortaja el otro, de manera que como fieles discipulos, con los pies le buscaron, con la lengua le consensaron, con el coraçon le creyeron, con los ojos le lloraron, con la hazienda le sirvieron, con las manos le ungieron”; GUEVARA 1574, p. 317r.

¹⁴¹¹ “Como Pilato represente al Demonio, y sancto Joseph sea figura de todo hombre justo y bueno, decirnos la escritura que Joseph entrò con osadía a negociar con Pialto. Es decirnos y avisarnos que tengamos ánimo hagamos rostros a las persuaciones del demonio: porque si no le perdemos el miedo nunca será de nosotros vencido”; GUEVARA 1574, p. 312r.

¹⁴¹² “no pidio sino el sancto cuerpo ya muerto, totalmente unido a la persona divina, de manera que pidiendo a Pilato el cuerpo de Cristo, el dia que le diessen al señor del Universo”; GUEVARA 1574, p. 313r.

¹⁴¹³ “Nosotros somos lo que costamos a Cristo mucho, que Cristo no nos cuesta a nosotros sino muy poco: lo qual parece claro en Joseph de Abarimathia, el cual compró el cuerpo de Christo no mas de por sola una palabra de ruego, por maner que si carescemos de no tener al señor es, no porque no es facil de hallar y barato de comprar, sino porque no tenemos animo para buscarle, ni hacemos ningún bien para comprarle”; GUEVARA 1574, p. 314r.

como las líneas de desarrollo ideológico de la religiosidad popular postconciliar en lo que se refiere a la implantación de modelos de fácil identificación con todo tipo de fiel. Quizá por esta razón, la iconografía ideada para Felipe II en 1559 por Tiziano tuvo un éxito y una difusión impresionante¹⁴¹⁴, en España¹⁴¹⁵ y en las provincias italianas del reino¹⁴¹⁶. Además, para entender la importancia del texto de Antonio de Guevara en su personal planteamiento de los procesos de imitación de la Pasión de Cristo, debemos recordar que el propio Guevara había destinado para su capilla funeraria, en el desaparecido convento de San Francisco de Valladolid, el *Santo Entierro* de Juan de Juni que se conserva en el Museo Nacional de Escultura de la capital vallisoletana¹⁴¹⁷, y que fue realizado a comienzo de los años cuarenta del siglo XVI, coincidiendo con las primeras ediciones españolas de *La subida al Monte Calvario*. Quizás no podamos considerar fruto de una casualidad el hecho de que uno de los últimos pasajes del relato del *Entierro*, insiste, de nuevo, sobre los efectos más sensibles provocados por la muerte de Cristo, estableciendo una comparación directa entre la fría estructura del sepulcro y los hondos sentimientos experimentados por quienes asistían al entierro¹⁴¹⁸.

¹⁴¹⁴ Las referencias principales para contabilizar las replicas en WETHEY 1969, I, pp. 91-92, n.º 37-38.

¹⁴¹⁵ Porque además de la otra versión existente en el Museo del Prado que normalmente se identifica con la que perteneció a Antonio Pérez, tenemos que recordar que a lo largo de la geografía española existen otras copias y versiones, como las tres que conserva el Monasterio de El Escorial, las tres de la catedral de Salamanca y las dos de la de Palencia, entre estas directamente vinculadas a la autoría de El Mudo resulta ser la versión de la catedral de Salamanca; cf. YARZA 1995, n.º 22, pp. 294-295. En el marco de la difusión en el mundo español de elementos derivados de la iconografía de Tiziano véase, también, el relieve del Museo Marés de Barcelona que propone algunos detalles como la postura de Cristo o la forma de descender de su brazo; aunque no mencione la dependencia tizianesca, véase GARCÍA GAÍNZA 1992-1993, pp. 201-208.

¹⁴¹⁶ Ejemplar en tal sentido la versión que menciona Federico Borromeo en su *Musaeum BORROMEO* 1625, p. 14-15.

¹⁴¹⁷ Sobre esta composición escultórica, su vinculación con el mundo italiano y su comitente véase MARTÍN GONZÁLEZ 1974, pp. 42-43.

¹⁴¹⁸ “En acabando de enterrar aquel cuerpo sagrado, trastornaron la piedara sobre el monumento: la cual era gruesa y grande y pesada y cuadrada. El monumento a donde depusieron aquel difunto era de piedra: más los corazones que alli se sepultaron eran de carne; a cuya causa de nuevete tornaron alli a llorar y de nuevo lastimosos plantos dobre el hacer”; GUEVARA 1574, p. 344r.

9.6 REFLEXIONES SOBRE LAS CRUCES Y LA PASIÓN: ICONOGRAFÍAS NUEVAS Y MODELOS ANTIGUOS

El monasterio de San Lorenzo de El Escorial conserva otras dos pinturas estrechamente vinculadas con el tema de la *Pasión de Cristo*, y sobre cuyos rasgos la crítica histórico-artística no ha reflexionado detenidamente. Hablamos de las dos versiones de la *Crucifixión*. Una es de pequeñas dimensiones, casi podemos considerarla como un altar portátil y el propio Tiziano la atribuía a su hijo Orazio en una conocida carta a Felipe II¹⁴¹⁹. Por el contrario el otro lienzo, que en la actualidad se encuentra en la Sacristía, es de grandes dimensiones y, a pesar de estar incluido entre las obras de arte que llegaron al monasterio con la entrega de 1574¹⁴²⁰, no aparece ninguna alusión a su existencia o a su realización en la correspondencia del pintor; únicamente Charles Hope¹⁴²¹ ha propuesto identificarlo con la pintura que Tiziano define, en su carta de 1554 como *opera devotísima*¹⁴²². En ambos casos nos encontramos con pinturas que seguramente pertenecen a la producción tizianesca de la segunda mitad del siglo XVI, como confirman las características formales de ambos cuadros, pero a pesar de esto debemos constatar un hecho singular. Si, en términos filológicos, el cuadrito pequeño ha sido

¹⁴¹⁹ “Il suddetto mio figliuol Horatio (che l’havea dimenticato), le manda insieme con li miei un quadretto con un Christo in croce da lui dipinto. Degnisi Vostra Maestà d’accettarlo, como picciol testimonio del gran desiderio che ha d’imitare suo padre nel servirla et farle cosa grata”; MANCINI, n° 135, p. 257.

¹⁴²⁰ GARCÍA FRIAS 2007, n°3.7, pp. 306-308, donde se pormenorizan los datos de la historia material del cuadro empezando por su identificación con el lienzo citado en la entrega de 1574 en el *transito al Altar Mayor* (de la iglesia vieja): “Otro lienço de la figura de C(h)risto Nuestro Señor en la cruz de mano de Tiziano que tiene nueue pies de alto y cinco de ancho”; AGPRM, Patronatos, San Lorenzo, leg. 1995, *Entrega Primera 1571-1574*, p. 200. Sin embargo las medidas registradas en esta entrada resulta ser superiores a las actuales de entre treinta y cuarenta centímetros por lado.

¹⁴²¹ HOPE 1980, pp. 127-128; HOPE 2003, pp. 25-26, anteriormente solo SUIDA 1985, pp. 145-146 había planteado esta coincidencia.

¹⁴²² Se expresa en estos términos: “opera devotissima la quale tengo ne le mani da dieci anni, dove spero che Vostra Serenità vedrà tutta la forza de l’arte che Tiziano suo servo sa usare ne la pittura”; FABBRO 1977, n° 135, pp. 171.

objeto de un interesante debate crítico¹⁴²³, el gran crucifijo no ha llamado la atención de la crítica formalista creando un singular vacío historiográfico a pesar de sus dimensiones y de presentar una peculiaridad muy llamativa: la cabeza de Cristo en lugar de reposar hacia la izquierda lo hace hacia la derecha. Una circunstancia que no había pasado desapercibida al padre Sigüenza: “es un Crucifijo, inclinado el rostro al revés de lo que suelen”¹⁴²⁴. Lo que nos interesa es comprobar como ambas pinturas plantean la cuestión de cómo tratar el tema de la Cruz, según un enfoque ideológico vinculado a Antonio de Guevara y cuyas coincidencias con los rasgos de la devoción de Felipe II resultan por lo menos llamativos, sobre todo en lo que representaría para la el monarca en términos de instrumento sintético de identificación de su religiosidad. Por su parte, a lo largo de su texto, Antonio de Guevara lleva al cabo un importantísimo proceso de definición de la función simbólica de la cruz: un instrumento de castigo y tortura, que fue elegido adrede por los judíos, que no sólo querían martirizar a Cristo, sino humillarle dándole la muerte infame de los ladrones¹⁴²⁵. A pesar de que ésta fuera la intención de los Judíos, el resultado fue el contrario, convirtiéndose la Cruz en el símbolo de la divinidad, de su sacrificio y de su representación terrenal, hasta el punto de que, como recuerda Guevara, los emperadores llevaban aquel *signo* en la corona¹⁴²⁶. El paso siguiente consistió en convertir la cruz en el punto de referencia para el fiel, en la estrella polar de todo camino hacia la imitación de Cristo¹⁴²⁷. Antonio de Guevara considera la cruz como parte integrante de la vida

¹⁴²³ FIOCCO 1956, PP. 343-344; BRAUNFELS 1956, p. 60; MILICUA 1957, pp. 115-117; GARCÍA FRIAS 2007, nº 3.8, pp. 309-310.

¹⁴²⁴ SIGUENZA 1605, p. 372.

¹⁴²⁵ “El fin que pretendían los Hebreos, en pone a Iesu Cristo la corona el la cabeza, y caña hueca en ela mno y cora cocinea en su cuerpo, no era tanto para matarle, quanto para descreditarle, y de loco y sandio morejarle, y de aquí es, que solo un tormento de cruz buscaron para quitarle la vida y diez mil instrumentos para quitarle la honra”; GUEVARA 1574, p. 61v.

¹⁴²⁶ “El que la vieja ley moria crucificado, allende que el triste perdía allí la vida, quedaba su linaje con perpetua infamia, mas después que el hijo de Dios murió en ella, y la consagró con su sangre propia, no solo perdió la infamia, mas un conbro para si entera fama pues la cruz que solían poner en las espalda de los ladrones agora la ponen en la frente de los emperadores”; GUEVARA 1574, p. 96v.

¹⁴²⁷ “Y es como se dixera. Si alguno quisiere guardar mis doctrinas y seguir mis pisadas, conviene ante todas cosas, que lleve la cruz por guía, y que niegue su voluntad propia, porque de otra manera, aunque me pueda seguir no me podrá alcanzar”; GUEVARA 1574, p. 104v.

del buen cristiano, recogiendo a tal fin las glosas de San Agustín sobre el evangelio de Lucas y las correspondientes vinculaciones entre vida y martirio como parte integrante de la *Imitatio Christi*¹⁴²⁸. Argumentando, finalmente, su postura a través de la identificación de la pasión en la Cruz como una manifestación de su presencia en el proceso de redención y de doctrina de fe¹⁴²⁹.

El momento de la crucifixión de Cristo siempre ha sido objeto de particular atención y detallismo en el contexto ideológico más amplio de las representaciones literarias y artísticas de la segunda mitad del siglo XVI. Por ello, aunque las fuentes de referencia para el cuadro de Tiziano pueden ser varias, encontramos coincidencias con las citadas descripciones literarias de Antonio de Guevara, y con las de Pietro Aretino. El primero recurre a interesantes juegos literarios y metafóricos, además de la *austeritas* de los padres de la Iglesia, para describir el momento de mayor intensidad de la Pasión de Cristo como hombre¹⁴³⁰. Por su parte, el relato de Pietro Aretino en su *Humanidad de*

¹⁴²⁸ “San Agustín sobre san Lucas dize, no solo se llama cruz la en que Christo padeciò y de madera se labró: más aun se llama también cruz la vida que hazen los hombres honestos; y los trabajos que passan los varones sanctos, porque la vida del buen christiano no es sino un ordinario trabajo y un prolixo martirio”; GUEVARA 1574, p. 105r.

¹⁴²⁹ “Si la cruz es tu doctrina, mas es mia que no es tuya, pues a ti te pertenece ordenarla, y a mi me conviene guardarla, porque siendo como tu eres supremo señor y rey, no eres sujeto a ninguna ley. Pues si hablamos de la cruz de madera donde perdiste la vida, también es mas mia que tuya, pues fue ella causa que yo comenzase a vivir, y tu experimentases a que sabía morir. No diremos con verdad que es mia y aun muy mia la cruz que por darme la vida te quitó la vida? Si cruz es lo que llamamos martirio y pena, también digo que es mia que no ya tuya: pues una de las mas altas mercedes que en esta vida no podías hacer fue darnos tu vida que imitásemos, y al darnos licencia para que por ti padeceissimos”; GUEVARA 1574, pp. 106r-v.

¹⁴³⁰ “El glorioso Hieronimo sobre S. Matheo dize. En la muerte del Hijo de Dios, el sol se oscurece, la tierra se mueve, las piedras se parten, el velo se rompe y los sepulcros se habren de manera que todas las criaturas desse se compadecen, excepto el hombre por quien padece [...]. Aunque todo el reino de Egipto estava lleno de tinieblas, no las aviados a los hijos de Israel moraban, sino por especial gracia se andava la luz tras los Hebreos, y se andava las tinieblas tras los Egipcios. Piadosamente se puede creer que del privilegio que gozaron los Hebreos en tierra de Egipto, gozaron tambien los fieles en el monte calvario, es de saber que tan claramente veyá la humanidad de Cristo, como sino vieras tinieblas en todo el mundo, lo qual parece ser conforme a razón, porque no era justo, ni aun humano, que fuesen partícipes de la pena, lo que no lo avian sido de la culpa. De todos los misterios que Christo hizo y dixo, en aquella tres horas que duraron las tinieblas, da delleas testimonio el Glorioso San

Cristo se convierte en un punto de referencia de gran importancia para entender la representación de Tiziano. El texto que nos interesa arranca en el momento en que se coloca a Cristo en la cruz y ésta es alzada. A partir de aquí Aretino se adentra en una descripción pormenorizada en la que ha presentado en paralelo la expresión del sufrimiento del creador y el correspondiente y especular sufrimiento de los seres humanos, encontrándonos de nuevo con un ecfrásis de los sentimientos, trasladados en este caso hasta las manifestaciones de la naturaleza¹⁴³¹.

Por su parte, Tiziano trató el tema de Cristo en la cruz con atención y esmero, haciendo especial hincapié en la estructura visual de las luces y de las sombras. Una luz brillante recubre el cuerpo de Cristo, mientras las tinieblas y la oscuridad se apoderan de la ciudad y del paisaje, como en el texto del Aretino. El horizonte está teñido por la cálida luz de la mañana que anuncia la llegada del nuevo mundo, mientras la oscuridad y las tinieblas cubren a los personajes, que no se

Iuan, no como hombre, que las oyo de a otros sino que las vio con sus propios ojos”; GUEVARA 1574, pp. 21r-v.

¹⁴³¹ “In questo gridocche ne lo alazar de croce naque la Leticia de gli Hebrei, (la quel era ginta al sommo de la gioia per essersi sparta ne gli animi di ciascuno) isvegliò l'avergine dal sonno della angoscia, et vedendo ne lo aprir gli occhi como egli stava ricadde quasi estinta. Ma crescendo il rumore nel affliggere in terra il legno dela croce si rihebbe, come si riha un pastore, a cui sono caduti appresso due fulmini, che l'uno il fa tramortire, et l'altro lo desta [...]. Intanto le tenebre, che durarono dalla sesta hora fino alla novna, diventar si negre che pareva che il giorno si fusse acostó soto oil mnado della notte. I nuvoli che si enrano saprti per lo aere, oscurandolo, simigliavano mille insegne grandissime opposte dinnanzi all'occhio del sole, il cielo mormorava con un horrore disusato. I baleni lampeggiavano ismortamente, onde pareva che il mondo si volesse convertire in nebbie. Ma gustando egli la bevanda, ne dare segno della sua amaritudine, empie di assentio la bocca della Vergine, In questo punto ogni cosa raddoppio di oscurità et horrore. In questo Gesù dice. E CONSUMATO[...]. Ma ecco, che trema la terra, ecco che si spezzan le pietre, ecco mugghiare i venti, ecco aprirsi il velo del Tempio, si scuotono i monti, si oscura il Sole, suda l'aria, vanno i mari, arrestanti i fiumi, gonfiano i laghi, fan tempesta i rivi. I lauri perdono il verde, gli uccelli il volo, i pesci il noto, le fiere il corso, gli armenti l'erbe, i greggi l'acque, et gli elementi si confusero insieme come se volessero ritornare al primo stato [...]. Espedito il tutto la militia mescolata con ciascuno ordine et ciascuna età di partritii et plebei ; nel partirsi da Calvaria, per segno di allegrezza comandò che si desse ne le tromba. Onde coloro che ne avevano ornate le spalle, le tolsero di mano et acconci le labbra ne gliorli raccogliendo et disciogliendo gli spiriti, se gli gonfiavano le gote. Tal che il suono cominciò a scoppiar fuori del metallo che riluceva, et la nebbia dal fiato che si condensava d'intorno alle bocche [...], così mossi i Giudei verso Girusalemme, andavano racionando indisem di Giesù vantandosi di haver gliolto l'animo de la anima, l'anima dal corpo, et il corpo dale spoglie”; ARETINO 1551, pp. 66r-70v.

percatan de la envergadura del acontecimiento que se está desarrollando y al que están dando la espalda, dirigiéndose hacia la ciudad del fondo, que, siguiendo la descripción de Aretino, podríamos reconocer como Jerusalén¹⁴³² a pesar de las profundas tinieblas que la cubren. De esta manera, el cuadro de Tiziano se plantea como una invitación a la contemplación del sacrificio de Cristo, a la vez que una explicación del peligro que supone no entender su mensaje de redención, lo que le pasó en su momento a los Judíos. Para desarrollar la estructura iconológica de su pintura y sobre todo para manifestar que estamos frente a una visualización del martirio de Cristo, una visualización en que se requiere la participación activa del espectador/fiel para activar los nudos semánticos de la misma, Tiziano recurre a un elemento iconográfico que ya había utilizado en la *Gloria* y que sigue siendo uno de los aspectos interpretativos más enigmáticos de aquel lienzo¹⁴³³. Hablamos del personaje que se encuentran frente a la pequeña ermita en la parte más baja y terrenal de la pintura identificado por Harbison como san Pedro Mártir¹⁴³⁴. Algo parecido encontramos en la esquina derecha del Cristo en la cruz: un personaje, cuyo perfil podemos identificar con alguna dificultad, es el único que se percata de lo que esta pasando a lo lejos, mientras que todos los demás están ocupados, como en el texto del Aretino, en volver hacia la ciudad. La visión de la Pasión de Cristo en la cruz hace caer a nuestro personaje, obligándole a adoptar una postura similar al de su “compañero” de la *Gloria*: ambos se caen hacia atrás apoyando una mano en el suelo y levantando la otra¹⁴³⁵. Pero si el

¹⁴³² Sobre la identificación de la Jerusalén véase GARCÍA FRIAS 2007, nº3.7, p. 306; mientras que para la distinción entre Jerusalén real y Celeste, véase PUPPI 1982.

¹⁴³³ Su presencia acreditaría el carácter visionario de la construcción iconográfica de Tiziano; cf. PANOFISKY 1992, pp. 66-73; CHECA 2006, pp. 138-151.

¹⁴³⁴ Según este autor se trataría de una escena que abordaría en términos figurativos el problema de las herejías arianas y anti trinitarias que habían tomando forma en el siglo XVI. De esta manera se manifestaría la adhesión de Carlos V a las posturas trinitarias ejemplificadas en la figura de San Pedro Mártir; HARBISON 1967, pp. 244-248.

¹⁴³⁵ Este parecen poderse asimilar en términos esenciales a la descripción del personaje asustado por el fragor de la caída de dos rayos, que hemos encontrado en el texto del Aretino ya citado. Una rara mezcla iconográfica de referencias clásicas y literarias que contribuyen a la definición de los recursos a los que podía acudir Tiziano tanto en términos literarios, como iconográficos. Sin embargo, Tiziano se aleja del modelo iconográfico-narrativo que encontramos reflejado en el fresco de Miguel Ángel en la Capilla Paolina o en el lienzo de Parmigianino actualmente a Viena, para intentar centrar la atención del devoto hacia la manifestación directa de la divinidad de la que comparte la visión con Saulo; para las

primero lo hace para recibir el martirio, el segundo acaba de tener la visión que le abrirá las puertas de la conversión al cristianismo. Estamos, evidentemente, hablando de san Pablo en el momento en el que, según refieren las Hechos de los Apóstoles¹⁴³⁶, el persecutor de cristianos, aún Saulo, se convierte en el camino de Damasco¹⁴³⁷, encarnando de forma extraordinariamente eficaz la prefiguración de la renuncia a los bienes del mundo para imitar a Cristo¹⁴³⁸, un concepto, reiterado en el cuadro por la presencia de la calavera en primer plano, que, además, crea una significativa dialéctica compositiva con la figura de Saulo. Un conjunto de referencias, que no sólo confirman el acierto en identificarla con la *obra devotissima* sino que la convierten en una pieza perfectamente coherente con el proceso de interpretación de la devoción filipina basado en la imitación de Cristo que estamos proponiendo y confirmado por su

iconografías citadas véase BRENDÉL 1955, p. 123; FERINO PAGDEN 1998, nº 227, pp. 598-600, mientras que para el origen del fresco de Miguel Ángel véase VASARI 1568, t. II, p. 749. En particular en la dialéctica iconográfica planteada por el artista toscano entre el martirio de San Pedro en la cruz y la vocación de Saulo, cabe destacar como Tiziano se haga eco de instancias parecidas, en términos ideológicos, desarrollando el tema de una forma radicalmente diferente y original.

¹⁴³⁶ “Sucedió que, yendo de camino, cuando estaba cerca de Damasco, de repente le rodeó una luz venida del cielo,⁴ cayó en tierra y oyó una voz que le decía: "Saúl, Saúl, ¿por qué me persigues?"⁵ Él respondió: "¿Quién eres, Señor?" Y él: "Yo soy Jesús, a quien tú persigues.⁶ Pero levántate, entra en la ciudad y se te dirá lo que debes hacer." ⁷ Los hombres que iban con él se habían detenido mudos de espanto; oían la voz, pero no veían a nadie.⁸ Saulo se levantó del suelo, y, aunque tenía los ojos abiertos, no veía nada. Le llevaron de la mano y le hicieron entrar en Damasco.⁹ Pasó tres días sin ver, sin comer y sin beber”cf. HECHOS DE LOS APOSTOLES, 9. 1-9; 22, 6-16; 26, 12-18. Las diferentes narraciones (22, 6-16; 26, 12-18) concuerdan en los elementos esenciales que, además, resultan ser los que vemos recogidos en el lienzo de Tiziano, destacando entre ellos la caída, la percepción individual de la visión mística, el papel determinante de la luz, como instrumento para representar sintéticamente la función de san Pablo en el proceso de conversión de los paganos, a los que, en palabras de Dios, tiene que abrir los ojos para que pasen de las tinieblas a la luz (26, 17- 18).

¹⁴³⁷ Evidentemente la ciudad del fondo no es Jerusalén sino Damasco, donde se dirigía Saulo, además la ciudad pintada por Tiziano, aun incidiendo en los tópicos de la ciudad oriental, tiene rasgos bastante parecidos a la que se podía entender hacia la segunda mitad del siglo XVI como la imagen de Damasco.

¹⁴³⁸ SAN PAULO, EP. FIL. 3, 7-21, donde se hace mención directa de la renuncia a los bienes del mundo considerados como *basura* a la que hay que renunciar para tener la esperanza de participar de su muerte y sufrimiento para de esta manera lograr llegar a la resurrección de los muertos.

privilegiado emplazamiento escurialense¹⁴³⁹. Además, reviste gran interés verificar que el conjunto de atributos que acabamos de considerar semánticamente valiosos y determinantes a la hora de interpretar el lienzo de Tiziano desaparecen casi por completo en la copia anónima que se conserva en el Colegio Real de María Cristina en el Escorial. Este cuadro conserva la estructura general del original de Tiziano mientras que los detalles lumínicos, la atención al paisaje, y finalmente los personajes y sus posturas correspondientes desaparecen, demostrando que la iconología del paisaje, no fue entendida por el anónimo copista, sino que debió considerarla algo superfluo, que quitaba protagonismo al Cristo Crucificado del primer plano, sin comprender que de esta manera estaba convirtiendo una obra maestra vinculada a una religiosidad y a contextos específicos en un simple Cristo Crucificado. El estado actual del cuadro de Tiziano, que muestra un desgaste de la materia pictórica en las zonas más bajas y una oxidación general de las tonalidades pardas, no permite especular sobre la presencia de la sangre que se derrama del cuerpo de Cristo. Parece haberse perdido una parte de la pigmentación roja que debía de cubrir el torso de Cristo y algo similar tuvo que pasar con las zonas justo debajo de las manos o las partes de la madera situada debajo de los pies; encontramos indicios de dichas pérdidas en la cantidad de sangre que cubre el rostro de Cristo. Algo que contribuye a añadir más patetismo a la representación del martirio de Cristo, y que -por ejemplo- casi desaparece en la copia que citamos anteriormente. La representación pictórica de la *Sangre de Cristo* a lo largo de la crucifixión nos devuelve, finalmente, al texto de Antonio de Guevara y a la vez, nos permite interpretar bajo otro enfoque, distinto de la atribución a Tiziano o a su hijo Horacio, el pequeño cuadrito portátil ya mencionado. Las dos obras tienen muchos elementos comunes, sobre todo por lo que se refiere a la organización del paisaje aunque se desarrolle en dos escalas diferentes. En el pequeño altar portátil volvemos a encontrar a los personajes que se alejan de la escena principal dando la espalda a Cristo y las tinieblas que cubren la ciudad del fondo.

¹⁴³⁹ En tal sentido su colocación primordial, y su siguiente emplazamiento en la Sacristía nos parecen muy coherentes con los clima ideológico refrendado en aquellos años con la publicación, en 1575, del *Dictatum Cristianum* de Arias Montano, verdadero manifiesto de las posturas contrarreformistas españolas y, aun más en concreto, llegaríamos a decir escurialensis; cf. FLOREZ-BALSINDE 2000, pp. 349-355.

Por otro lado, la diferencia más evidente reside en la presencia de los tres angelotes que recogen en cuatro cálices la sangre que se derrama de las heridas de las manos, de los pies y del costado de Cristo. El protagonismo otorgado a los tres ángeles lleva de forma inmediata la pintura hacia el particular contexto de la función ideológica de la sangre de Cristo en el proceso de redención de la humanidad. Un tema sobre cuya importancia se detiene también Antonio de Guevara con algunas referencias de gran interés, desarrolladas con habilidad literaria. En concreto, nos referimos a cuando al hablar del momento en que lleva la Cruz auestas, justo antes de la ayuda de Simón el Cireneo, la condición de Cristo es la de una víctima torturada que ha derramado su sangre casi por completo, debido a las múltiples heridas provocadas por los diferentes instrumentos de tortura¹⁴⁴⁰. En este contexto, la *sangre de Cristo* no es otra cosa que la manifestación visible y dramática de la necesidad de buscar la imitación de Cristo¹⁴⁴¹.

¹⁴⁴⁰ “Los Hebreos repuxaban a Cristo, Cristo apretava consigo la Cruz, la cruz apretaba las espigas, las espigas rompían las venas, las venas davan sangre, hasta quedar desangradas: de manera que quando llegó al Calvario a penas llevaba ya anhelito para resollar ni fuerças para caminar, un aun sangre para vivir”; GUEVARA 1574, p. 98v.

¹⁴⁴¹ “Si te vas por la huella que ha hecho la gente, y por el rastro que de su sangre Cristo dexo [...], como es posible que no halles los amores que buscas, y que no topes con el IESV que deseas? No te parece o alma mía que el camino del Calvario no es camino muy privilegiado, y assenderado, pues va trillado de los malos, va perfumado de los ungentos, va regado con las lagrimas de los viejos, y va consagrado con la sangre del Dios de los Cristianos”; GUEVARA 1574, pp. 318r-v.

9.7 MAGDALENA Y LA MATERIALIZACIÓN DE LA PASIÓN

La celebre *María Magdalena* que Tiziano pintó para Felipe II pertenece, también, al primer grupo de obras al que aludimos anteriormente, aquellas que fueron objeto de un proceso de ajuste y actualización iconográfica por parte del pintor. En este caso en concreto, se trató de adecuar a las peticiones del monarca español el modelo de una *Magdalena “lachrimosa”* encargada por el duque de Mantua¹⁴⁴² y en la realidad destinada a responder a los complejos requerimientos devocionales de un personaje tan contradictorio como Vittoria Colonna¹⁴⁴³. Al mismo tiempo, se trata de uno de los prototipos¹⁴⁴⁴ tizianescos que tuvo mayor difusión y réplicas, además de ser universalmente reconocida su vinculación con Felipe II¹⁴⁴⁵.

Se trata de otras de las imágenes de mayor difusión entre las elaboradas por el pintor italiano y nos interesa principalmente por esta razón y por la función que desempeña en el contexto más amplio de la religiosidad filipina. En abril de 1561 Tiziano anunció que había comenzado a trabajar en el cuadro de la Magdalena, “la quale le si appresenterà innanzi con le lagrime in su gli occhi, e supplichevole, per li bisogni del suo devotísimo servo”¹⁴⁴⁶. Como solía hacer, Tiziano mezcla sacro y profano, grandes temas religiosos e intereses personales. Dejando a un lado estos últimos, lo que nos interesa subrayar es la vinculación estrecha que se establece entre María Magdalena y las lágrimas como instrumento de participación en la Pasión de Cristo. No hay otro personaje cuyas lágrimas llegaran a alcanzar tanta importancia y a convertirse no sólo en uno de sus atributos sino en parte integrante del

¹⁴⁴² BODART 1998, pp. 85-90.

¹⁴⁴³ FRAGNITO 1997, pp. 225-234; PROSPERI 1997, pp. 283-292.

¹⁴⁴⁴ Del éxito y difusión de este modelo queda constancia en RIDOLFI 1548, p. 190; mientras que para sus variantes y tipologías véase GENTILI 2007, pp. 281 y n.º 3.12-13, p. 323-328.

¹⁴⁴⁵ El éxito y la eficacia de este modelo iconográfico en el siglo XVII pueden comprobarse a través de la copia en papel que poseyó el marqués del Carpio, sobre este argumento véase MANCINI 2003, pp. 148; CHECA 2004, pp. 193-212; MASÓN RINALDI 2007, p. 19.

¹⁴⁴⁶ MANCINI 1998, p. 269, n.º 149.

proceso de salvación¹⁴⁴⁷. Además, las lagrimas, lo hemos comprobado anteriormente en el relato del padre Sigüenza, formaban parte de las manifestaciones de la religiosidad más íntima del propio Felipe II, algo que el monarca vio reflejado de forma muy eficaz en el cuadro de Tiziano, donde, a pesar de las referencias terrenales del pintor, se dejaban a un lado los aspectos más mundanos de la santa y se centraba la atención de la semántica pictórica sobre aquel conjunto de atributos que la vinculaban a la contemplación de la Pasión de Cristo. Magdalena llora, pero sus lágrimas no son otra cosa que la manifestación de un sufrimiento de mayor alcance. Antonio de Guevara se hace eco de la función de las lágrimas a lo largo de la Pasión de Cristo, y recuerda cómo sólo por medio de ellas puede expresarse el sufrimiento que supone relatar la muerte de Cristo¹⁴⁴⁸. La Magdalena es, junto con la Virgen y san Juan, uno de los tres personajes que lavaron el cuerpo de Cristo con sus lágrimas, como detalla Antonio de Guevara¹⁴⁴⁹. En otro pasaje del texto de Guevara, la presencia de las lágrimas representa uno de los elementos fundamentales para definir los sentimientos de los allegados a Cristo y, sobre todo, para describir el momento de confusión que precede la llegada de José de Arimatea y de Nicodemo: las lágrimas son tan copiosas que se convierten en parte esencial de la ecfrásis de los sentimientos que quiere alcanzar Antonio de Guevara en su descripción¹⁴⁵⁰. Un recurso literario al que el propio escritor acude para subrayar la sepultura de Cristo, entendida como momento tópico de la narración. En este pasaje las lágrimas se convierten en elementos tan representativos de ser casi la única manifestación digna y decorosa del

¹⁴⁴⁷ A las lagrimas de la *Magdalena* de Tiziano y a su función empática otorgó una importancia significativa también Carlo Ridolfi, destacando que hasta la modelo utilizada por el pintor se había entregado tanto a su función que mientras posaba, le salían lagrimas por encarnar a aquel personaje tan importante en el proceso de redención; cf. RIDOLFI 1548, p. 189.

¹⁴⁴⁸ “y lo que no sin lagrimas se puede decir, que para siempre se despide de tu pueblo, y se va ya de asiento al pueblo Gentilicio”; GUEVARA 1574, p. 92v.

¹⁴⁴⁹ “según la costumbre del pueblo hebreo, es a saber, lavarse con agua y ungirse con mirra, antes que el difunto mitiesen en la sepultura, lo qual todo se hizo con el cuerpo de Cristo, porque la triste madre, san Juan e la Magdalena, la lavaron con lagrimas, y Joseph y Nicodemo, le ungieron con unguentos”; GUEVARA 1574, p. 304r.

¹⁴⁵⁰ “Como el sol era puesto, la luz era poca, el trecho era largo y *las lagrimas muchas*: pensó la desconsolada madre, y todos los de su familia, que Joseph y Nicodemus eran otros nuevos Loginos”; GUEVARA 1574, p. 318r.

dolor por la despedida de Cristo¹⁴⁵¹. De tal manera, Antonio de Guevara confirma por un lado la importancia del llanto en la narración literaria religiosa, y por extensión en la representación iconográfica; por otro lado ofrece su propia experiencia personal como ejemplo de la necesidad de las lágrimas en la manifestación de la religiosidad individual y pública de la segunda mitad del siglo XVI. Este conjunto de referencias se plantea como una de las razones a las que acudir para entender el éxito que tuvo la iconografía de la Magdalena de Tiziano en el marco de la corte de Felipe II y, más en general, en el de la cultura figurativa española y europea del siglo XVII al que aludimos anteriormente.

El conjunto de los demás cuadros que Tiziano pintó para Felipe II, y que podemos considerar como parte de los diferentes episodios de la vida y pasión de Cristo, no alcanzan el patetismo y el dramatismo que hemos comprobado que eran característicos de los que acabamos de tratar. Se trata en general de pinturas de interpretación más sencilla y lineal, en las que el pintor recurre de forma todavía más sistemática a iconografías utilizadas en etapas anteriores de su producción o conformes con las tipologías de la época, aunque en algunos casos, como en el del *Tributo de la Moneda*¹⁴⁵² o al del *Ecce Homo*, se trata de iconografías que tuvieron una cierta difusión por medio de copias y réplicas¹⁴⁵³. Hemos dejado voluntariamente para el final de este capítulo una obra, *La Virgen con el Niño*, que en la actualidad se encuentra en la Alte Pinakotek de Munich. Porque, a pesar de tratarse de una imagen aparentemente gozosa, en la que se recoge la amorosa relación entre Madre e Hijo, en realidad se trata de una pintura que, a pesar de su

¹⁴⁵¹ “Y pues hemos llegado ya con la figura a lo figurado, razón será digamos, en como el hijo de Dios, fue con unguentos ungido, y como fue con el sudario ligado, y aun como fue el sepulcro, y de toda su familia tristemente llorado, Ante todas estas cosas a vos ojos mios cito, y a vos pulgares mios conjuro, a los unos que pareys, a los otros que lloreys, en passo tan estrecho, y en officio tan lastimoso, ocmo es el que entre manos tenemos, y a llorar començamos [...]. El ultimo trabajo, la postrera despedida, la orden de la sepultura, el ungir del difunto, y el llorar de la difunta: que pulgares abastan para escrivirlos, que coraçon para pensarlo, ni que ojos para llorarlo, O obsequias tristes, o onras lamentables de ti mi buen Iesu, pues no hacen en la iglesia sino en el campo, no luz porque es de noche, no clerezia, porque esta huyda, no con pompa sino a solas, ni tañendo campanas sino *derramando lagrimas*”; GUEVARA 1574, p. 328v.

¹⁴⁵² MANCINI 1998, p. 500, n.º 154.

¹⁴⁵³ CASELLATO 2003, pp. 5-98.

accidentada historia a lo largo de los últimos dos siglos, se revela de gran importancia para entender el esfuerzo de Tiziano hacia mediados de los años sesenta para no defraudar a su ilustre mecenas, como dijo el propio pintor en su carta del 26 de abril de 1562¹⁴⁵⁴.

Por medio de esta pintura, Tiziano procede y actualiza la tradición pictórica veneciana de principio de siglo donde la iconografía de la *Virgen con el Niño* no era otra cosa que la prefiguración de la Pasión, algo que no podía volver a desarrollarse en los mismos términos formales utilizados por los maestros de la centuria anterior pero que, sin embargo, mantenía toda su actualidad ideológica. Por esta razón, Tiziano adopta un formato vertical, traslada el sepulcro de Cristo desde el primer plano hacia un segundo plano, convirtiéndolo en algo parecido a un banco, donde se sienta la Virgen y que provoca los bruscos movimientos del Niño, que se rebela, consciente del peligro que representaba aquella fría piedra. Proyección y prefiguración. La relación dialéctica ente estos dos términos resume parte de los intereses artísticos de Tiziano, de sus fuentes y de los de su real mecenas en la interpretación de la Pasión de Cristo. Una dialéctica de la que hasta encontramos rasgos en el mismo texto de Antonio de Guevara, quién no dudó en afirmar la incapacidad del ser humano para entender por completo todo el simbolismo de las escrituras y las glosas hechas por los padres de la Iglesia¹⁴⁵⁵.

En este contexto alude a la presencia de Cristo en el mundo y a su papel de prefiguración *como un debuxo de pintores*. Dibujo de pintores. Estamos ante algo más que una metáfora, según Antonio de Guevara el dibujo de los pintores no era otra cosa que una prefiguración, una sombra del cuadro, algo más sencillo y diferente del estado final de la obra de arte, demostrando que en la recepción social de la creación artístico-figurativa, a veces, forma y contenido correspondían necesariamente a

¹⁴⁵⁴ MANCINI 1998, p. 289, n.º 170.

¹⁴⁵⁵ “Como todo lo figurado exceda siempre a la figura, y quede siempre la figura atrás de lo figurado, sin ninguna comparación fueron de muy mayor perfección todas las obras que el hijo de Dios hizo que no todas las figuras que le habían precedido. Lo que excede el núcleo a la cascara, la caña al hueso, la harina al salvado, y el oro de la escoria, y el cuerpo de la sombra, tanto y mas excedió Christo a tolo lo que del fue figurado. Las figuras todas que al hijo de Dios precedieron, y las profecias que de él se profetizaron: fueron como un dechado de labores, como una materia de escribanos, como un modelo de edificios, y *como un debuxo de pintores*”; GUEVARA 1574, pp. 326r-v.

una perspectiva común, como en el caso de la pintura religiosa de Tiziano para Felipe II.

Epílogo/Conclusiones.

Destellos de la recepción de Tiziano

I. TIZIANO INTERPRÉTE DE LO NATURAL EN LOS TRATADOS Y ESCRITOS DE ARTE DEL SIGLO XVII EN ESPAÑA

Después de los escritos del padre Sigüenza, podemos considerar que el *Discurso de la antigua y moderna pintura y escultura* de Pablo de Céspedes¹⁴⁵⁶ representa un verdadero salto de calidad en la forma y contenido en los textos referentes a Tiziano. Céspedes desarrolla los conceptos vinculados a la pintura al *natural* y no puede eludir hacer referencia a Tiziano en dos ocasiones: recordándolo por la calidad de sus retratos y la nobleza de los que allí estaban representados, príncipes y princesas¹⁴⁵⁷, y, finalmente, reponiendo uno de los grandes tópicos clasicistas sobre la imitación pictórica que logra engañar a la propia naturaleza¹⁴⁵⁸.

¹⁴⁵⁶ BROWN 1965, pp. 99-105; BROWN 1978, pp. 44-48; GIL SERRANO 1982, pp. 7-19; BROWN 1990, p. 117; CALVO SERRALLER 1991, pp. 87-89; DÍAZ CAYEROS 2000, pp. 5-51; HERREROS TABERNERO 2005, pp. 5-35.

¹⁴⁵⁷ CÉSPEDES 1606, p. 279.

¹⁴⁵⁸ “Él [Zeusis] engañó a las aves y engañárosle a él con la toalla pintada. Haberse engañado las aves en la capilla del papa en algunos asientos y cornisas hechos por Micael Angel es cosa cierta: no por eso se hace gran caso. Ticiano retrató el duque de Ferrara, y puso el duque su retrato en una ventana, y él se puso a otra para gustar el engaño, y cuantos pasaban pensando que era el duque, lo reverenciaban con la gorra en mano. Y el mismo Ticiano, que es más, estando en Roma fue a ver al cardenal Farnesio, y en una lonja que sale a la puerta hay unos niños pintados en blanco y negro, y algunas cornisas fingidas de estuque y no quiso creer que

Una postura de mayor perspectiva teórica se encuentra en 1618 en el *Diálogo entre la naturaleza y las dos artes, pintura y escultura*¹⁴⁵⁹ de Juan de Jáuregui¹⁴⁶⁰, donde Tiziano y El Mudo, junto a Correggio, se convierten en puntos de referencia capitales para afirmar el primado del color como imitador principal de la naturaleza¹⁴⁶¹. Un protagonismo de envergadura, si consideramos que el objetivo de este *diálogo* en poesía es escenificar la disputa entre las artes hermanas de la pintura y de la escultura, que, además, se declaran ambas hijas de la naturaleza desde la primeras estrofas¹⁴⁶². El primado, evidentemente, corresponde a la primera por su esencia intelectual, y en este sentido no podemos considerar casual la alusión a los pintores que citamos anteriormente.

Quizá algo de este planteamiento se refleje en el escrito de Francisco Pacheco de 1622¹⁴⁶³ dirigido a los *profesores del Arte de la Pintura*. En lo que nos interesa más de cerca, cabe destacar que a lo largo de todo el texto el único artista *moderno* citado por Pacheco es Tiziano, a quién, además, encontramos vinculado directamente a Carlos V y al estudio de la pintura al natural, entendida como habilidad en el uso de los colores, siendo estos parte integrante del proceso de restitución a la imagen pintada del semblante del original¹⁴⁶⁴.

los niños fuesen de pintura, hasta que truxo una caña y los tentó para ver si eran de bulto, tanto duró en él el engaño que aunque otros se lo decían no lo creía. Hízolos Baltasar Peruci de Siena”; PLINIO EL VIEJO XXXV, 65; CÉSPEDES 1606, p. 280.

¹⁴⁵⁹ JÁUREGUI 1618, XXXI, pp. 97-106; MATAS CABALLERO, 1990; HELLWING 1999, pp. 51-54 y 80-93.

¹⁴⁶⁰ FERRER DE ALBA 1973, pp. X-XX; LVIII-LXIII.

¹⁴⁶¹ “Quien tal extremo hacía,/Ya ves que sólo atendía/ al torpe ardor lascivo;/ mas no por eso creía que era simulacro vivo./ Yo con vigor diferente,/ convenzo la vista humana,/ que juzga, al verme presente,/ ser cuerpo que espira y siente/ lo que la superficie llana./ Así que tu bulto es vano/ junto al colorir engaña,/ tratando con diestra mano: hablen Coregio o Ticiano,/o el Mudo pintor de España”; JÁUREGUI 1618, XXXI, 91-105, p. 101.

¹⁴⁶² JÁUREGUI 1618, XXXI, 1-15, pp. 97-98.

¹⁴⁶³ ZARCO DEL VALLE 1865, pp. 29-38.

¹⁴⁶⁴ “La pintura es arte que enseña a imitar con líneas y colores, como explico en el primer capítulo de mi libro largamente: cuando más vivamente imite la pintura sin estar pendiente de otra arte, diga un ejemplo: El retrato del emperador Carlos V de gloriosa memoria será con más facilidad conocido de todos valientemente pintado de colores de la mano de Ticiano, que hecho de madera o de mármol de otro tan grande artífice escultor”; CALVO SERRALLER 1991, p. 188.

En los *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura*¹⁴⁶⁵ se manifiestan los primeros efectos de aquel debate. El texto de Butrón quiere establecer un marco jurídico de referencia para el oficio del pintor pese a no renunciar a subrayar la relación entre pintura y naturaleza, vinculándolas a la esencia de la reproducción de la divinidad¹⁴⁶⁶. En concreto, la actitud de Butrón hacia la pintura de Tiziano es la de recuperar tópicos¹⁴⁶⁷, convirtiéndolos a menudo en definiciones calificativas, como *el Príncipe del colorido*¹⁴⁶⁸.

En los mismos años quedan rastros de las obras de Tiziano en el *Diario del viaje a España del cardenal Francesco Barberini* redactado por su acompañante el erudito romano Casiano del Pozzo, un texto cuya importancia documental hemos comprobado en diferentes ocasiones a lo largo de nuestro trabajo¹⁴⁶⁹ pese a no ser un tratado en sistemático. Sin embargo, en el mérito específico de las consideraciones artísticas del Pozzo distingue de una manera muy superficial entre las diferentes etapas del pintor¹⁴⁷⁰ y, en sendas ocasiones, alude sólo y exclusivamente a la fama de sus obras¹⁴⁷¹ o a la significativa presencia de lo *antiguo* en algunas de ellas¹⁴⁷².

En 1633 se imprimieron los *Diálogos de la pintura, su defensa, origen esencia definición modos y diferencias* de Vicente Carducho, uno de los tratados más valiosos para entender la condición de las artes y de los artistas en España y cuyo contenido revela la postura de una de las maneras de entender el oficio de la pintura en el sistema cortesano de la

¹⁴⁶⁵ BUTRÓN 1626.

¹⁴⁶⁶ “La pintura, según la mejor definición que a tan noble Arte le compete, es un remedio de las Obras de Dios, y una emulación de la naturaleza; pues no se halla cosa que aquélla críe, a la que ésta no copie y felicissimamente la perpetúe”; CALVO SERRALLER 1991, p. 201.

¹⁴⁶⁷ CALVO SERRALLER 1991, pp. 195-198.

¹⁴⁶⁸ CALVO SERRALLER 1991, p. 217.

¹⁴⁶⁹ ANSELMÍ 2004.

¹⁴⁷⁰ Solo refiriéndose a la descripción de la *Anunciación* de Aranjuez, se refleja el afán de matizar la autoría de la pintura entre el maestro y su taller; DEL POZZO 1626, fols. 34v-35.

¹⁴⁷¹ Es este el caso de los cuadros conservados en la sacristía de El Escorial, o la manera con la que describe el San Jerónimo que se encontraba en las Salas Capitulares, considerada una de sus últimas obras; respectivamente DEL POZZO 1626, fol. 100-100v y 102.

¹⁴⁷² Entre estas destacan el *Martirio de San Lorenzo* o la *Adoración de los Reyes*, evaluado como una estrategia lingüística al servicio de la composición general de los cuadros; DEL POZZO 1626, fol. 106-106v.

primera mitad del siglo XVII¹⁴⁷³. Carducho, en lo que se refiere a Tiziano, vive la tensión dialéctica entre el aprecio hacia su *primera manera*¹⁴⁷⁴ y señalarle como un ejemplo negativo por plantear una imitación de la naturaleza con gran habilidad y sin necesidad de estudio, circunstancia que hace a sus pinturas incapaces de alcanzar el estatus de “pintura docta”¹⁴⁷⁵. No obstante esta postura, tiene que admitir la belleza de aquella manera de pintar cuando es llevada a cabo con habilidad y maestría. Carducho llega al punto de encomiar su capacidad de pintar las famosas *manchas distantes*, admitiéndolas como un recurso estilístico fruto del estudio y de la dedicación. La importancia de las tesis de Carducho es aún más significativa si consideramos que valora más la calidad de la pintura de lejos o de manchas bien hecha, que aquella otra que pormenoriza los detalles en formas demasiados rebuscadas. De todas formas, es en las partes finales del libro de Carducho donde podemos comprobar como la presencia de Tiziano toma un protagonismo absoluto tanto en términos ideológicos como materiales: recordando el papel de Tiziano en la Galería de retratos de El Pardo¹⁴⁷⁶ y la presencia de sus pinturas en el resto de aposentos reales¹⁴⁷⁷, en las residencias de los nobles¹⁴⁷⁸ y hasta registrar el interés del príncipe de Gales, futuro Carlos I de Inglaterra¹⁴⁷⁹, hacia ellas.

¹⁴⁷³ CARDUCHO 1633, pp. 10-11; HELLWING 1999, pp. 39-43.

¹⁴⁷⁴ “Los doctos, que pintan acabadisimo, y perfilado, obran con cuidado y razón todas las cosas, y Ticiano fue uno dellos en su principio, siguiendo a Iuan Belino su primer Maestro, y después con borrones hizo cosas admirables, y por este modo de bizarro y osado pintó después toda la Escuela Veneciana con tanta licencia que algunas pinturas de cerca apenas se dan a conocer, si bien apartándose a distancia conveniente, se descubre con agradable vista el arte del que la hizo: y si este disfraz se hace con prudencia, y con perspectiva cantitativa, luminosa, y colorida, tal que se consiga por este medio lo que se pretende, no es de menor estimación, sino de mucho más que es otro lamido, y acabado, aunque sea del que reconoce el cabello desde su nacimiento a la punta; que demas de grangear el tiempo que pudo ser gastado impertinentemente, arguye posesión y certeza de aquello que quieren hacer, que sin ella no lo harán y asi estima a los que noblemente, y con estudio han llegado a saberlo ejecutar con el devido conocimiento y arte mas a los que sin razon, y sin respeto ninguno han profesado ensuciar lienzos con este ejemplo, y nombre de Maestros practicos; CARDUCHO 1633, fol 85r.

¹⁴⁷⁵ CARDUCHO 1633, fols. 57r-57v.

¹⁴⁷⁶ CARDUCHO 1633, fol. 110v.

¹⁴⁷⁷ CARDUCHO 1633, fol. 151r.

¹⁴⁷⁸ CARDUCHO 1633, fols. 140v-141r.

¹⁴⁷⁹ CARDUCHO 1633, fols. 155v-156r.

El *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco es uno de los pilares fundamentales de la historiografía artística española, pese a ser editado póstumamente¹⁴⁸⁰, porque representa uno de los mayores esfuerzos de actualización y sistematización hacia los temas críticos que los nuevos retos del arte de la pintura planteaban¹⁴⁸¹; a dicho proceso contribuyeron la presencia documentada de los escritos de Vasari, León Battista Alberti, Armenini, Paleotti, Van Mander, Lomazzo y Dolce entre otros¹⁴⁸². Pacheco concibe la mayor parte de referencias a Tiziano como integradas en su perspectiva general, usándolas en cada ocasión con una función específica, tanto en clave negativa como positiva, como cuando vincula los acabados de la pintura al óleo de Tiziano y El Greco, subrayando la pericia del primero y los excesos del segundo¹⁴⁸³, especificando todavía más la concepción y recepción del acabado de sus pinturas¹⁴⁸⁴. Se trata de un planteamiento que confirma el proceso de asentamiento del concepto de *borrones de Ticiano* como un *adagio* tópico¹⁴⁸⁵. Circunstancia que no le exime de criticar a los demás pintores por emprender dicho camino, que no duda en juzgar poco más que un atajo a los problemas formales de la época, un tópico, utilizado para demostrar habilidades a la moda y recursos impropios de los pintores fieles al oficio de su arte. Aún así, Pacheco es el primero en su siglo que llega a definir con claridad la diferencia entre el *estilo* y el *tópico*¹⁴⁸⁶. Sensiblemente diferente es la manera con la que Pacheco abarca la figura histórica de Tiziano en el marco biográfico y cortesano, donde de manera sistemática se recurre a ensalzarle para aumentar el crédito de su yerno, Velázquez, a través de la asimilación/superposición de los tópicos clásicos¹⁴⁸⁷ con los nuevos modelos cortesanos cuya solvencia ya hemos

¹⁴⁸⁰ BASSEGODA Y HUGAS 1990, pp. 43-46.

¹⁴⁸¹ BASSEGODA Y HUGAS 1990, pp. 20-42; HELLWING 1999, pp. 58-61 y 103-108.

¹⁴⁸² BASSEGODA Y HUGAS 1990, pp. 32-35.

¹⁴⁸³ PACHECO 1649, p. 483.

¹⁴⁸⁴ PACHECO 1649, p. 416.

¹⁴⁸⁵ PACHECO 1649, p. 417.

¹⁴⁸⁶ MORÁN TURINA 1997, pp. 93-116; PORTÚS PÉREZ 1997, pp. 117-127; MANCINI 2003, pp. 121-130; MORÁN TURINA 2003, 139-152; MORÁN TURINA 2006, pp. 121-157.

¹⁴⁸⁷ Es en este sentido, y no como un hecho histórico real, que debemos de considerar el relato de la exposición del retrato ecuestre de Felipe IV en la Calle Mayor de Madrid; PACHECO 1649, p. 205.

comprobado¹⁴⁸⁸ y de tal forma, alabar el arte de la pintura del sevillano y el mecenazgo de Felipe IV¹⁴⁸⁹.

Los textos de Lázaro Díaz del Valle¹⁴⁹⁰ encarnan el prototipo de las problemáticas planteadas por una parte de los escritos de arte españoles del siglo XVII y de su paso de la condición manuscrita a la letra de imprenta; hasta el punto que, en el caso del culto autor leonés¹⁴⁹¹ Sánchez Cantón no dudaba en definir de *apuntes* sus tratados¹⁴⁹². En su condición de miembro de la corte, Lázaro Díaz del Valle era persona capacitada para recurrir a los instrumentos propios de la retórica historiográfica¹⁴⁹³ de la época para conseguir sus objetivos, que eran principalmente encomiásticos hacia los pintores españoles y sus méritos cortesanos y artísticos¹⁴⁹⁴. Entre las fuentes que cita de forma sistemática, merece la pena recordar, además de a Vasari, a Carlo Ridolfi, demostrando así su intención de fundar sus reconstrucciones histórico-biográficas sobre los cimientos de la *auctoritas* que podía derivarle del uso de aquellos reconocidos autores¹⁴⁹⁵. Algo perfectamente coherente en un autor que quiso vincularse directamente con los modelos propios de la antigüedad para desde esta postura privilegiada sistematizar su propia defensa de la pintura como arte liberal, hasta el punto de llegar a plantear la pintura como una rama de la geometría¹⁴⁹⁶. A lo largo de los manuscritos de Lázaro Díez del Valle, Tiziano aparece en diferentes ocasiones y con textos de desigual extensión, que, sin embargo, parecen ser perfectamente coherentes con el perfil del cadorino que se estaba dibujando en la literatura artística de la época. En el *Epílogo y nomenclatura de algunos artífices*¹⁴⁹⁷ consta una primera y escueta

¹⁴⁸⁸ PACHECO 1649, pp. 147-148.

¹⁴⁸⁹ BROWN 1978, p. 123.

¹⁴⁹⁰ DÍAZ DEL VALLE 1656, pp. 337-393; DÍAZ DEL VALLE 1659, pp. 329-336; RIELLO VELASCO 2004 (1), pp. 105-132.

¹⁴⁹¹ HELLWING 1994, p. 28.

¹⁴⁹² DÍAZ DEL VALLE 1659, pp. 327.

¹⁴⁹³ RIELLO VELASCO 2005, pp. 184-187.

¹⁴⁹⁴ HELLWING 1994, pp. 37-41; HELLWING 1999, pp. 55-56 y 108-110; RIELLO VELASCO 2004 (2), pp. 37-40.

¹⁴⁹⁵ DÍAZ DEL VALLE 1656, p. 348.

¹⁴⁹⁶ RIELLO VELASCO 2005, pp. 179-195

¹⁴⁹⁷ Tiziano aparece posteriormente a *Durero, Iuan Contarino, Tiberio Veneciano*, con escueta alusión a los elementos esenciales de su origen, calidad artística y honores, destacando, entre ellos, su condición de caballero de Santiago: “Ticiano Vecelio de Cadore. Pintor Superior

referencia. De mayor envergadura es el esfuerzo que Lázaro Díez del Valle lleva a cabo en su *Origen e yllustración del nobilísimo y real arte de la pintura*¹⁴⁹⁸. Los *apuntes* relativos a Tiziano terminan con una afirmación perentoria sobre la muerte del pintor por peste y la eternidad de su nombre¹⁴⁹⁹. Reafirmando de esta forma su idea favorable al primado de la individualidad cortesana del artista sobre sus creaciones: más que sus pinturas lo que sobrevive a la muerte física del pintor es su *nombre*, su reputación.

Los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* de Jusepe Martínez¹⁵⁰⁰ representan uno de los cimientos de la historiografía artística española de la segunda mitad del siglo XVII, sin embargo y pese a esta condición, su edición impresa tardó en ver la luz casi dos siglos¹⁵⁰¹. Circunstancia que no limitó su difusión, como demuestra el hecho de que el manuscrito llegó a manos de personajes como Ponz y Céan Bermúdez, que lo usaron repetidamente en sus escritos respectivos¹⁵⁰². Se trata de un texto de gran interés que aborda algunas de las cuestiones esenciales que se estaban debatiendo en relación a la situación de las artes, haciendo particular hincapié en lo que hemos venido delineando como el proceso de integración intelectual de los pintores en el mundo cortesano, al que contribuyó la asimilación de la pintura a las demás actividad cortesanas, como recuerda la dedicatoria a don Juan José de

que nació el año 1480 en Cador. Fue pintor del Sr. Rey D. Felipe 2º y caballero del habito de Santiago”; DÍAZ DEL VALLE 1659, p. 330.

¹⁴⁹⁸ En este texto Lázaro profundiza, a través de la reelaboración de Ridolfi, la actividad cortesana del pintor y, particularmente en lo que se refiere a su relación con Felipe II, destaca la importancia de la correspondencia epistolar con el monarca por medio de cita integral de dos cartas, sobre las que recientemente Fernando Marías ha llamado la atención de la crítica historiográfica; DÍAZ DEL VALLE 1656, pp. 345-348. En relación a las cartas la primera la encontramos en RIDOLFI 1648, pp. 186-187; MANCINI 1998, nº 131, pp. 251-252; la segunda en MARIAS 2003, p. 113, cómo inédita, sin embargo aparece entre las que publica PALOMINO 1715-1724, p. 379.

¹⁴⁹⁹ “Murió Ticiano herido de peste año 1576. De 99 años de edad más no murió su nombre que vivirá lo que durarán los siglos”; DÍAZ DEL VALLE 1656 [1933], p. 348.

¹⁵⁰⁰ MANRIQUE ARA 2006, pp. 17-110.

¹⁵⁰¹ La primera edición es de 1853 por iniciativa de Mariano Nogués Secal; sobre su éxito en el siglo XVIII; cf. MANRIQUE ARA 2006, pp. 99-104.

¹⁵⁰² Sobre estos temas CALVO SERRALLER 1991, pp. 481-482 y GALLEG0 1988, pp. 9-12.

Austria¹⁵⁰³, donde se recuerda que los príncipes no sólo se interesaban a las artes como mecenas y coleccionistas, sino que ejercían la pintura como parte de su formación cortesana¹⁵⁰⁴. Martínez, que era pintor, entra en el mérito de las cuestiones de mayor y más exquisito sentido artístico: juzga, valora, diferencia. Una postura que permite interpretar algunos de los pasajes de su escrito no simplemente como alusiones a hechos artísticos e históricos concretos, sino como indicios de una reflexión más amplia que no dudamos en poner en relación, en algunos casos, con la representación de una fenomenología de la recepción que estaba tomando forma en estos años. En ella se presta particular atención al tema de los acabados¹⁵⁰⁵ de las pinturas y se sugiere adoptar un criterio de juicio basado en su calidad, en su individualidad y unicidad, ampliando en este sentido el abanico de reflexiones al tema de la observación de cerca o de lejos¹⁵⁰⁶. Se trata de una opinión culta, que no aspira a poner a todos los pintores a un mismo nivel sino que por el contrario, quiere diferenciar entre los que se hicieron intérpretes fieles de los diferentes estilos y los que, yendo por otro camino, buscaban el éxito inmediato y sin esfuerzos. Conceptos que se amoldan bien a la crítica hacia aquellos que imitaban las *manchas distantes* del último Tiziano por ser aparentemente la vía más rápida para el éxito¹⁵⁰⁷. Afirmaciones que confirman la difusión de aquella manera de pintar en la España de la segunda mitad del siglo XVII y la escasa calidad de las mismas. Quizás por esta razón Jusepe Martínez se plantea organizar las referencias a los discípulos, imitadores, copistas y, finalmente, a los émulos de Tiziano

¹⁵⁰³ Sobre la figura y el mecenazgo de Juan José de Austria véase, GONZÁLEZ ASENJO 2006.

¹⁵⁰⁴ PLINIO EL VIEJO, XXXVI, 86-66.

¹⁵⁰⁵ Martínez en el tratado catorce hace especial hincapié en los problemas generados por los diferentes acabados de las pinturas, personificando en Giovanni Bellini, Lucas de Holanda y Durero aquellos que con mayor esmero se dedicaron a terminar con precisión y detalle sus obras. En el campo adverso, que, por cierto, no es objeto de crítica, encontramos a los cuatro grandes de la pintura veneciana del siglo XVI, Tiziano, Tintoretto, Bassano y Paolo Veronés; cf. MARTÍNEZ 1675, p. 139.

¹⁵⁰⁶ “Es también de advertir, que estos modos han de ser aplicados a la distancia conveniente para gozar de su armonía; por ser unos para ser vistos más cerca y otros más lejos”; MARTÍNEZ 1675, p. 141.

¹⁵⁰⁷ “Bien al contrario sucede en nuestros tiempos, y pintores de quienes muchos sabiendo apenas hacer un ojo y una mano, presumen de Ticianos y Corezos, y aun no contentos con esto, son tan desvanecidos y amadores de sus obras que aborrecen todo lo que no es suyo”; MARTÍNEZ 1675, p. 107.

como un verdadero intento de estructurar lo más parecido a un catálogo autorizado de pintor cadorino¹⁵⁰⁸, capaz de informar al lector de su libro de las características propias de aquellos pintores en cuyas obras se hacía alusión al estilo del maestro véneto. En otro apartado, Martínez se encarga de referir la que consideraba la valoración artística de Carlos V hacia las pinturas de Tiziano, dejando a lado cualquier tipo de consideración de naturaleza cortesana¹⁵⁰⁹, ciñéndose estrechamente a juicio propio de la coherencia entre decoro e iconografía¹⁵¹⁰.

El conocido memorial de 1677¹⁵¹¹, que a menudo se pone en relación con las alusiones que a su contenido hizo años más tarde Palomino¹⁵¹², nos reserva una interesante sorpresa por la cantidad de veces, tres, en que a lo largo de sus pocas paginas se cita a Tiziano Vecellio. Efectivamente, y pese al carácter eminentemente jurídico de las reivindicaciones que en ello se plantean, Tiziano se convierte en su verdadero protagonista encarnando el modelo del pintor cortesano, sobre todo si interpretamos el texto bajo un enfoque que mire hacia los pintores y sus intereses, además de ser el único entre ellos que llega a verse citado en tantas ocasiones.

José García Hidalgo¹⁵¹³ representa, con su tratado de los *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura*¹⁵¹⁴, un caso absolutamente aislado en el panorama de la literatura artística de la segunda mitad del siglo XVII¹⁵¹⁵. Su obra reanuda la tradición que se había empezado a

¹⁵⁰⁸ MANCINI 2006, 109-121.

¹⁵⁰⁹ Frente a tantas consideraciones sobre la calidad de las pinturas es interesante comprobar como, en lo que se refiere a los reconocimientos y premios otorgados a Tiziano por parte del emperador, Jusepe Martínez se limite a una escueta afirmación que contrasta con el despliegue retórico de Lázaro Díez del Valle: “Recibió este pintor grande dones por parte de S.M. Cesárea”; MARTÍNEZ 1675, p. 181-183.

¹⁵¹⁰ “A nuestro gran Ticiano le dejó ordenado que hiciera de tamaño del natural su retrato a caballo, armado de punta en blanco, en un campaña con un admirable país, que hoy se halla en la casa del Pardo, juntamente con unos cuadros de unas poesías, que a no ser tan humanas, las tuviera por divinas ilastima grande para nuestra religión!”; MARTÍNEZ 1675, p. 183.

¹⁵¹¹ CALVO SERRALLER 1991, pp. 529-533.

¹⁵¹² CALVO SERRALLER 1991, pp. 529-530.

¹⁵¹³ URREA 1975, pp. 97-117.

¹⁵¹⁴ GARCÍA HIDALGO 1693.

¹⁵¹⁵ MATEO 2006, pp. 24-44 y pp. 66-67.

fraguar en la primera mitad del siglo conjugando una articulada, aunque sintética, introducción teórica a la pintura como arte liberal, con una significativa cantidad de ejemplos técnicos y prácticos que se apoyaban en numerosas estampas¹⁵¹⁶ o cartillas¹⁵¹⁷ dedicadas a profundizar el estudio de los diferentes casos que podían darse a la hora de pintar un cuadro: de la fisonomía a las posturas geométricas, de las iconografías a la manera de abarcar el complejo tema de la perspectiva. El pintor veneciano viene citado en tres ocasiones y cada una de ellas sirve en realidad para exaltar las capacidades de artistas españoles de la época, como Cariñena, Antolínez o, finalmente, Orrente. En el caso del primero se alude a su capacidad para pintar las cabezas apodándole como *segundo Ticiano*¹⁵¹⁸; algo muy parecido a la definición reservada al segundo, al que se alaba como *segundo Ticiano en los países y en los retratos*¹⁵¹⁹. Ligeramente diferente es el planteamiento de la mención con la que vincula a Pedro Orrente con Tiziano. Nos encontramos frente a una interesante dialéctica entre los objetivos de la pintura y sus logros efectivos y en este contexto se comparan las posibilidades de Orrente con sus resultados, llegando García Hidalgo a la conclusión que los problemas formales planteados por estos últimos no son otra cosa que el fruto del escaso estudio de la anatomía, hecho que repercute en la calidad de las pinturas¹⁵²⁰. No es casual en tal sentido que la medida de comparación se establezca en la figura de Tiziano, representante positivo de la pintura de color y ejemplo a no seguir en lo que se refiere a la aparente rapidez de su pintura.

El caso de la *Descripción Breve del Monasterio de San Lorenzo*, texto que a menudo hemos utilizado a lo largo de nuestro trabajo, quizás sea

¹⁵¹⁶ RODRÍGUEZ MOÑINO-SÁNCHEZ CANTÓN 1965; MATEO 2006, pp. 68-73.

¹⁵¹⁷ Según la definición expresada en CALVO SERRALLER 1991, pp. 589-590.

¹⁵¹⁸ GARCÍA HIDALGO 1693, p. 2 [fol. 7v].

¹⁵¹⁹ GARCÍA HIDALGO 1693, p. 2 [fol. 7v].

¹⁵²⁰ “Y en particular en el insigne Español Pedro Orrente, que jamás pudo pintar un niño con blandura, y hermosura, ni un rostro de la Virgen, ni dar a un Ángel la blandura, y terso que sus regalados, y perfectos miembros piden; pues después de averlo notado en muchas de sus obras, lo manifiesta en especial en el admirable lienço de San Sebastián, que tiene en la Metropolitana de Valencia, que pudiendo competir con obras de Ticiano y con todas las mayores que hasta oy se han executado con el dibujo, en el colorido, y en el relieve; ay dos Ángeles, que baxan con laureola, y palma, tan anotomizados los brazos que parecen unos Hercules”; GARCÍA HIDALGO 1693, p. 4 [fol. 7v].

desde nuestro particular enfoque uno de lo mas fascinantes y emblemáticos por reunir una serie de elementos absolutamente únicos. En primer lugar se trata de un texto en continua mutación a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII, que tiene el mérito de resumir los procesos de transformación de la decoración escurialense y, de esta manera, se convierte en intérprete fiel de la evolución del *gusto* en aquel momento histórico¹⁵²¹. En segundo lugar, plantea la necesidad de comprender la repercusión que tuvo aquel mismo concepto de gusto en el interior de un espacio cerrado, como era y seguirá siendo el monasterio de El Escorial a lo largo de todo el siglo XVII y a la vez en qué medida ese mismo texto se configure como el índice más valioso de la continua búsqueda de un equilibrio semántico entre la descripción real de las obras expuestas y su proyección literaria exterior¹⁵²². Una circunstancia que supera con mucho los conceptos vinculados a la simple narración secuencial de las pinturas y que, en cambio, enlaza directamente con las calidades ideológicas más estrechamente vinculadas a la esencia más profunda de lo que el Monasterio de El Escorial personificada en la representación de la celebración dinástica de los Austrias. Estamos planteando la idea de que el texto del padre de los Santos, como los que le antecedieron¹⁵²³, se configure como la representación ecfrástico-simbólica de la acumulación de obras de arte llevadas al cabo por los diferentes monarcas de la casa de Austria¹⁵²⁴ en un momento en el que empezaban a tomar protagonismo los problemas dinásticos planteados por la sucesión de Felipe IV¹⁵²⁵. En este sentido, la recuperación de la figura de Tiziano se corresponde con una ampliación y puesta al día coherente de los temas trazados por el padre Sigüenza, como se hemos podido comprobar por algunos de los textos que hemos tratado en los últimos dos capítulos de nuestro trabajo.

¹⁵²¹ CHECA 1994, pp. 150-162; BASSEGODA Y HUGAS 2002, pp. 38-57.

¹⁵²² SAÉNZ DE MIERA 2000, pp. 205-232.

¹⁵²³ SIGÜENZA 1605; MAZZOLARI 1650.

¹⁵²⁴ CHECA 1994, pp. 151.

¹⁵²⁵ BASSEGODA HUGAS 2002, p. 39; BLASCO CASTIÑEYRA 1988, pp. 255-257.

2. DE LA SOCIEDAD CORTESANA A LA ILUSTRACIÓN

*El Museo Pictorico y escala optica*¹⁵²⁶, representa el primer instrumento enciclopédico al servicio del entendido y del profesional de las artes editado en España¹⁵²⁷. La propia estructura del libro que demuestra estar concebido dentro de un “rígido sistema académico”, conforme con las perspectivas propias del siglo en el que se editó¹⁵²⁸, se convierte en motivo suficiente para su éxito en la medida en que permite avalar la tesis favorable al pintor “erudito frente al practicion”¹⁵²⁹. Es en este marco en el que se inscribe el extraordinario perfil reservado a Tiziano Vecellio, donde, junto con noticias e informaciones de gran interés, volvemos a comprobar cómo toman forma elementos derivados de la definición de una figura tópica que, en este caso, es funcional a un discurso de mayor alcance sobre las artes y sus contextos históricos en España. Una señal relevante la encontramos en el hecho de que las alusiones a Tiziano no se limitan a su biografía incluida en el *Parnaso*, sino que aparecen en puntos claves de los otros dos tomos, como en el capítulo dedicado a la *Suavidad*, donde el pintor véneto se encuentra citado junto a Rafael, Correggio y Annibale Carracci¹⁵³⁰. Además se exalta su pericia en el proceso de distribución de las capas de pinturas o veladuras, algo que contrasta con la acusación muchas veces dirigida hacia Tiziano de ser maestro de *borrones*. La segunda, y aun más apasionante reflexión planteada por Palomino, vincula directamente la calidad/suavidad de la pintura con las condiciones de su recepción.

¹⁵²⁶ PALOMINO 1714-1724.

¹⁵²⁷ El tratado de Palomino es, un libro de frontera que se escribe desde la perspectiva histórica del Barroco y que sin embargo, logra convertirse en el texto de referencia para la sistematización de las artes en la España ilustrada y es un escrito donde por primera vez se plantea en España el ambicioso proyecto de reunir tres elementos esenciales de la teoría artística: una amplia reflexión teórica sobre la función de las artes, un compendio técnico a uso de los artistas y, finalmente, un exhaustivo conjunto de las biografías de los artistas del pasado cuyas obras de arte decoraban iglesias y palacios de la España que se asomaba al siglo XVIII, como explicaba MORÁN TURINA 1997, pp. 175-194.

¹⁵²⁸ CALVO SERRALLER 1991, p. 619.

¹⁵²⁹ MORÁN TURINA 1997, p. 177.

¹⁵³⁰ PALOMINO 1714-1724, p. 198.

Algo que según el cordobés podía modificar radicalmente las condiciones de interrelación entre la obra de arte y el espectador, hasta el punto de poner en tela de juicio las opiniones críticas sobre algunos artistas del siglo XVI, como el propio Rafael, Antonio Moro o Morales y el grado de acabado de sus pinturas¹⁵³¹. En el último párrafo de este pasaje, cuando se llegan a citar a los nombres de Carreño de Miranda y Velázquez, parece tomar forma una velada alusión a la pintura de Tiziano de la que, en estas fechas, términos como *aborronada*, *golpeada* y *pastosa* llegan a ser casi sinónimos. Otro elemento que aparece señalado por esta cita de Palomino y que podemos vincular con la manera de pintar de Tiziano, es la definición de la importancia otorgada a la capacidad de transferir las formas del natural y de la realidad al lienzo por medio de una equilibrada interrelación entre el estudio teórico y la observación de los modelos. Unos modelos que Palomino precisa en los objetos de la naturaleza y en las pinturas de otros artistas. Un concepto que el propio autor resume en la definición italiana de *Bella Maniera*, máximo y sublime grado del arte que alcanzan sólo pocos artistas¹⁵³².

En lo que respecta a los reconocimientos cortesanos otorgados al arte de la pintura y a los pintores destaca la figura de Tiziano, precedido sólo por Miguel Ángel y Rafael¹⁵³³. El cadorino se convierte, por enésima vez, en punto de referencia para definir las características propias del pintor cortesano de éxito¹⁵³⁴. Un modelo cuya eficacia fue tomando

¹⁵³¹ “Solo, digo que no consiste en esto la suavidad que decimos, sino en la acorde unión, y confederación de las tintas, observando lo acabado, y definido, según la proporción de distancia, en que se debe mirar una pintura al respecto de su tamaño. Porque diferente cosa es una pequeña lamina, que se ha de mirar en la mano, o en una muy moderada distancia; o un quadro cuya grandeza de cerca no se comprende, y para poderlo percibir es preciso retirarse por lo menos tanto como su mayor linea, para que con eso pueda caber en el ángulo visual. Y así, todas las veces que en aquella distancia, que se debe mirar una pintura para poderla comprender, se ve la debida unión, y dulzura, esa tiene la verdadera suavidad, aunque de acerca esté aborronada, golpeada, y pastosa, como la vemos en las cosas de Carreño, Velásquez y otros; pues si el mismo natural estuviese puesto en aquella distancia, haría el mismo efecto”; PALOMINO 1714-1724, p. 199.

¹⁵³² PALOMINO 1714-1724, pp. 159-160.

¹⁵³³ PALOMINO 1714-1724, pp. 172-179.

¹⁵³⁴ “De Michael Angel, y Rafael de Urbino, ya se ha dicho lo bastante; y así paso á el gran Tiziano Vecelio, cuya estimación es notoria, que está de mas todo encarecimineto, pues fueron casi innumerables los príncipes y señores que le honraron, y solicitaron alguna pintura ó retrato de su mano; pero quien más especialmente le honró, fue el invictísimo

forma a lo largo del siglo XVII en España, como vimos, y cuyo éxito viene definitivamente certificado por el escrito de Palomino que además, en el caso concreto de Tiziano, recupera, habilidosamente, otro de los aspectos propios de la relación entre el pintor italiano y Carlos V. Nos referimos a la publicación o cita de algunas cartas o patentes, como ya habían hecho Vasari, Ridolfi, Díez del Valle¹⁵³⁵; casi una forma de rubricar a través de las cartas la existencia de un mecenazgo cuyos rasgos tópicos también se recogen en el escrito de Palomino. En concreto, estamos aludiendo a las exclamaciones puestas en boca del emperador y que ya hemos encontrado relatadas de forma similar en los autores que acabamos de citar¹⁵³⁶. Además, las referencias a Tiziano aparecen en pasajes clave de algunas de la biografías de otros pintores y a menudo volvemos a encontrar en ellas recursos tópicos o parangones, como en el caso de Velázquez¹⁵³⁷ y su fama eterna, calidad directamente equiparada a la de Tiziano¹⁵³⁸. En ambos casos el pintor véneto se convierte en la

señor emperador Carlos Quinto, á quien retrató diferentes veces, y por cada retrato le dio mil escudos de oro, que en aquellos tiempos era más que ahora mil doblones; y finalmente le connaturalizó en España y Alemania, y le armó caballero de la espuela dorada, ciñéndole por su mano el estoque, y señalándole docientos escudos de renta en Milán; y otros tantos le señaló el señor Felipe Segundo, además de otros trecientos que tenía de la señoría de Venecia, que le hizo su patricio, de donde era natural, en la villa de Cador. En el retrato de Tiziano, hecho de su mano misma, que está en el museo del serenísimo señor el gran duque de Florencia, tiene puesto hábito de Santiago, y en otros retratos suyos de pintura y de estampa he visto lo mismo, que sin duda lo debió de obtener después de connaturalizado en España”; PALOMINO 1714-1724, p. 173.

¹⁵³⁵ Cf. capítulo 2.4.

¹⁵³⁶ “Solo diré que habiendo llegado a noticia de Su Majestad Cesárea, que notaban algunos señores, así españoles como alemanes, el que se familiarizase tanto con un pintor, lo que no hacían los otros príncipes, respondió el Cesar: *Que príncipes hay muchos, pero Ticianos uno solo*. Y en otra ocasión, habiéndose caído el pincel, lo levantó el Cesar, y se le dió a Ticiano; el que extrañando tal exceso, con gran confusión, le respondió el emperador: *El Ticiano merece ser servido por el Cesar*; PALOMINO 1714-1724, p. 174.

¹⁵³⁷ “No es creíble la liberalidad, y agrado con que fue recibido nuestro Velázquez de un tan gran Monarca, mandándole tuviese obrador dentro de su Real Palacio, en la galería que llaman del Cierzo, de la que tenía su Majestad llave, y silla, para verle pintar de espacio: Así como lo hizo el Magno Alexandro con Apeles, a quien muy de ordinario iba ver pintar a su oficina, honorándole con tan singulares favores, como los que refiere Plinio en su Historia Natural. Y como la Majestad del Señor Emperador Carlos Quinto, aunque ocupado en tantas guerras, gustaba de ver pintar al Gran Ticiano”; PALOMINO 1714-1724 [1795], p. 491; la misma referencia se encuentra por ejemplo en Carducho, p. 20.

¹⁵³⁸ “No meno eterno hizo Ticiano su nombre con haberse retratado teniendo en sus manos otro con la efigie del Señor Rey Don Felipe Segundo; así como el nombre de Fidias jamás se

referencia inexcusable para un pintor *moderno*. En la misma línea tenemos que entender algunos de los episodios citados en la biografía de Tiziano Vecellio, o mejor dicho del *Gran Ticiano Vecelio*¹⁵³⁹, como lo define Palomino. Aun así, este apartado no es más que una reinterpretación de las notas de Lázaro Díez del Valle y de los ecos de las consideraciones de Lucas Jordán¹⁵⁴⁰, donde, sin embargo, destacan reflexiones de gran valor sobre la relación entre decoro y contexto, como en el caso de la *Santa Margarita* del monasterio de San Lorenzo de El Escorial¹⁵⁴¹.

Mengs incluye a Tiziano entre la triada de pintores, con Rafael y Correggio, capaces de convertirse en puntos de referencia para la correcta definición de todas las características y prerrogativas propias del arte de la pintura y de la *belleza* que de ella deriva. En la postura de Mengs conviven las críticas hacia su forma de pintar¹⁵⁴², con las alabanzas por haber logrado en pintura un correcto equilibrio entre *Imitación* y *Naturaleza* por medio del color¹⁵⁴³, como en el celebrado *San Pietro Martir*¹⁵⁴⁴. Además, no obstante, el propio Mengs reconocía que el

borró, en cuanto estuvo la estatua de Minerva, y el de Ticiano en cuanto durase el del Señor Felipe Segundo; así también el de Velázquez durará de unos siglos en otros, en cuanto durará el de la excelsa, quanto preciosa Margarita, a cuya sombra inmortaliza su imagen con los benignos influxos de tan soberano dueño”; PALOMINO 1714-1724, p. 509.

¹⁵³⁹ Hay que señalar que Palomino reserva un calificativo similar únicamente al *insigne* Lucas Jordán y a los *celebres hermanos* Miguel y Jerónimo García, respectivamente, PALOMINO 1714-1724, p. 349 y p. 268.

¹⁵⁴⁰ Como en el caso de la intervención en la celebre *Anunciación* del Palacio Real de Aranjuez, “Y habiendo hecho otro de la Encarnación del Hijo de Dios para Murano en el Estado de Venecia, no queriendo darle por él doscientos escudos, se lo presentó al Señor Emperador, el qual le dio mil escudos, de ayuda de costa para colores, y lo hizo colocar el Señor Felipe Segundo en la Capilla Real del palacio de Aranjuez, y le retocó Lucas Jordán el año pasado de 1698. por estar muy deteriorado”; PALOMINO 1714-1724, p. 376; GARCÍA FRIAS 2004, pp. 74-77.

¹⁵⁴¹ PALOMINO 1714-1724, pp. 380-381.

¹⁵⁴² MENGES 1780, pp. 35-58.

¹⁵⁴³ “Esto se entiende sin separarse jamás de la *Imitación* de la verdad: y así adquirió en sus obras el mas perfecto Gusto del Colorido; de manera que en esta parte es un verdadero modelo para la *Imitación*. Enfin, con la distinción de colores halló Ticiano las principales masas, como las había hallado Rafael con el *Diseño*, y Correggio con el *Claroscuro*”; MENGES 1780, p. 43.

¹⁵⁴⁴ “El mejor de los cuadro de este gran Pintor es el de San Pedro Martir, donde se mostró gran diseñador y gran colorista, y parece que en él se excedió a si mismo. Todas sus partes

Palacio Real de Madrid estaba repleto de pinturas de Tiziano de mucha calidad¹⁵⁴⁵, llegando a afirmar que su capacidad en el uso del color jamás fue superada por otros artistas¹⁵⁴⁶, pormenorizando el sentido de su afirmación en la *Bacanal*, la pintura de mayor calado clasicista pintada por el italiano¹⁵⁴⁷. En el apartado siguiente, Mengs trata de manera muy parecida la descripción de la *Ofrenda a Venus*¹⁵⁴⁸ y concluye con unas precisas referencias históricas sobre las vicisitudes de ambas pinturas pormenorizando su importancia como objeto de estudio por artistas como Domenichino o Poussin¹⁵⁴⁹. Todo lo contrario se comprueba en el apartado que Mengs dedica al último estilo de Tiziano y a su manera más extrema, donde es muy crítico sobre todo hacia la influencia negativa que esta forma de pintar tuvo en las generaciones posteriores.

están estudiadas del natural, sin que aparezca el Arte con que se hicieron; y está pintado con tal franqueza, que parece hecho de idea”; MENGES 1780 (II), p. 129.

¹⁵⁴⁵ PONZ 1793, p. 200.

¹⁵⁴⁶ PONZ 1793, p. 204.

¹⁵⁴⁷ “Es tal en sus pinturas la excelencia de esta parte del Arte, que de ningún modo puede conocerse el artificio, pues todo parece una pura verdad. Era Ticiano sumamente facil en el manejo del pincel, pero sin negligencia; ante sus toques son dibuxados: al efecto, y fuerza de claro, y oscuros de sus cuadros no consiste en la obscuridad de las sombras, o en la claridad de las luces, sino en la disposición de los propios colores locales. Todas las referidas qualidades se pueden ver ejecutadas en el bellissimo Bacanas, cuyas figuras son del tamaño de la tercera parte del natural. Al presente se conserva esta pintura en un gabinete de la Prínecesa Nuestra Señora. Cada cosa en particular, y todas juntas son tan bellas en este quadro, que sería larga empresa el describirlo; solo puedo decir a Vmd que jamas paso por delante de él sin pararme, por la admiración que me causa aquella mujer dormida puesta en el primer plano, haciendome tanta novedad, como si jamas la huibiera observado. El coloridote esta figura es mas claro, que jamas usase el Ticiano: la degradación de las tintas tan maravillosas, que yo no he visto en este genero cosa mayor en el mundo: no se distingue sino paragonado con mucha atención unas con otras: cada una de por sí parece carne, y la infinita variedad de ellas está sujeta a la idea de un solo tono. En todas las figuras, u en cada una está diferenciada la tinta local de las carnes con mayor propiedad, y los paños son también de bellos colores. Pasando a lo accesorio, el celage de las nubes claras, los arboles verdes; varios y sombríos, el terreno cubierto de hierbecillas, y todo junto tiene brio, sin salir de la perfecta imitación de la naturaleza”; PONZ 1793, pp. 204-206.

¹⁵⁴⁸ PONZ 1793, p. 206.

¹⁵⁴⁹ “Estos dos cuadros estuvieron en Roma en la casa Ludovisi, y fueron regalados al Rey de España. Los mismos, según lo que cuenta Sandrart, sirvieron de estudio para aprender a hacer bellos niños Dominiquino, Pousin, y el Flamenco: el Albano se sirvió en sus cuadros de un grupito de estos niños, que están bailando. En el Palacio tenemos dos copias, que hizo Rubens e dichos quadros, pero se pueden considerar como un libro traducido en lengua flamenca, que conserva los pensamientos, habiendo perdido toda gracia”; PONZ 1793, pp. 206-207.

Mengs, finalmente, no plantea este estilo, como una libre elección formal del pintor, sino como un rasgo determinado por la vejez y por el descuido. La única culpa de Tiziano consistiría en el hecho de haber dejado estos cuadros, parecidos a unos malos maestros a los que acudieron otros artistas, para aprender el arte de la pintura por la vía más rápida¹⁵⁵⁰.

El *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*¹⁵⁵¹, con la casi contemporánea excepción de Bosarte¹⁵⁵², se caracteriza por un cambio de rumbo respecto a cuanto se había planteado por el siglo anterior y por Palomino. Nos encontramos con que se da a Tiziano otro perfil, seguramente de menor relevancia, como puede

¹⁵⁵⁰ “Otras muchas pinturas hay de mano de Ticiano; mas todas ellas hechas posteriormente, y alguna de su vejez, quando ya con la vista cansada descuidaba la limpieza del pincel; pero siempre conservan la excelencia de las tintas. No obstante, he causado daño a la pintura haber dexado el Ticiano tantas obras de esta clase, trabajadas con negligencia; porque muchos Pintores han imitado aquel modo, sin acordarse de que Ticiano había sabido pintar concluido, y que había hecho antes grande estudio en todos los bellos principios, y fundamentos del Arte, bien que fuese superior en la parte del colorido, en que excedió a todos”; PONZ 1793, p. 208.

¹⁵⁵¹ En este texto desemboca parte del proceso de revisión histórico del que hemos estado dando cuenta en las páginas anteriores, a la vez que se recogen instancias propias del autor y de otros intelectuales de la Ilustración española. El planteamiento común de estas instancias podemos recogerlo en dos conceptos que Miguel Morán individualizaba respectivamente en la necesidad de proceder a una revisión sistemática de los conocimientos que encontraban su origen en la literatura artística del barroco y en el rechazo hacia la estructura teórica planteada por los escritos de Palomino; MORÁN TURINA 2001, pp. 7-8 y 14-15.

¹⁵⁵² Es un episodio interesante, para la reconstrucción de una Historia del Arte en España, la renuncia de Bosarte de llevar al cabo un proyecto de similar al de Céan Bermúdez, quizás por su envergadura. Aún así queremos subrayar que de las opiniones de Bosarte sobre Tiziano y su estilo, tenemos reflejo importante en algunas consideraciones sobre la manera de pintar de El Mudo. En ellas se encuentra confirmación que la pinturas *de manchas* encontraba, para este escritor, su origen en el artista italiano y al mismo tiempo se comprueba, por medio de la interpretación de este estilo por parte de El Mudo, la defensa de la calidad artística de los pintores nacionales, mejores interpretes de los diferentes estilos y maneras artísticas: “Es mucho que nuestros escritores de antes no hayan tenido noticia de un buen quadro del Mudo que hay en Valladolid, expuesto a la vista de todos y firmado con letras bien grandes. Se halla este cuadro en un espaciosa sala interior del convento de San Paulo en donde se entierran los religiosos, que llaman el capítulo. Representa a Santo Domingo de pie derecho, tamaño natural, figura muy bien entredicha y colorida, y hasta el perro de hacha en la boca, que es un labrel, está bravamente pintado con caprichosas manchas de buen gusto y un modo de tocar a la manera de Tiziano”; BOSARTE p. 127; MORÁN TURINA 2001, pp. 11-12.

comprobarse a través de las referencias en las vidas de El Greco¹⁵⁵³, Velázquez¹⁵⁵⁴, El Mudo¹⁵⁵⁵ y, finalmente, Luca Giordano¹⁵⁵⁶. Se trata de alusiones tópicas, como el estilo de los retratos de El Greco, el aprendizaje de El Mudo, la admiración de Velázquez durante sus viajes italianos o las copias que Luca Giordano hacía pasar por originales de Tiziano. Los aspectos de mayor interés los encontramos en la propia vida del pintor véneto, donde se abarcan cuestiones como la importancia de las réplicas en la producción de Tiziano, señalando las que se encontraban en España -*El Cristo de la Moneda* o el boceto del *San Pedro Martir*-¹⁵⁵⁷ y el papel desarrollado por la interrelación entre los discípulos, a los que correspondía la creación de un producto que iba dirigido hacia el mercado después de una remate magistral del maestro¹⁵⁵⁸. En este marco toma relevancia la forma con la que Ceán Bermúdez toca la cuestión de las estampas, considerándolas una parte esencial para el conocimiento de la obra de Tiziano y llegando hasta citar con precisión lo diferentes autores de los grabados¹⁵⁵⁹. De todos modos el aspecto de mayor interés entre los que ofrece el texto de Ceán Bermúdez, lo encontramos en su planteamiento histórico fundado en una dialéctica correctora de Palomino¹⁵⁶⁰. En concreto nos referimos a la actitud historicista de la que es un ejemplo eficaz el conjunto de consideraciones y conjeturas de las que se sirve Ceán para argumentar las estancias de Tiziano en España, polemizando, finalmente, con la reconstrucción de Palomino¹⁵⁶¹. Algo que contrasta con la precisión con que el mismo autor concreta el comienzo de la relación epistolar entre Tiziano y Felipe II¹⁵⁶² y cuya razón debemos de buscar en la importancia otorgada a la circunstancia que el pintor hubiese viajado a la península italiana. Episodio cuya interpretación se tiene que enfocar dentro de un proyecto más general cuyo objetivo era resaltar la categoría cultural de la corte

¹⁵⁵³ CEÁN BERMÚDEZ 1800, t.V, pp. 3-4.

¹⁵⁵⁴ CEÁN BERMÚDEZ 1800, t.V, pp. 163-167

¹⁵⁵⁵ CEÁN BERMÚDEZ 1800, t.V, p. 94.

¹⁵⁵⁶ CEÁN BERMÚDEZ 1800, t.V, pp. 328; 330; 342.

¹⁵⁵⁷ CEÁN BERMÚDEZ 1800, t.V, pp. 26-27.

¹⁵⁵⁸ CEÁN BERMÚDEZ 1800, t.V, pp. 29-31

¹⁵⁵⁹ CEÁN BERMÚDEZ 1800, t.V, p. 27.

¹⁵⁶⁰ MORÁN TURINA 2001, p. 16.

¹⁵⁶¹ CEÁN BERMÚDEZ 1800, t.V, pp. 29-31

¹⁵⁶² CEÁN BERMÚDEZ 1800, t.V, pp. 35-36.

española de Carlos V, entendida como centro de promoción y elaboración, frente a los mecanismos de gestión cortesana propios de la nobleza. Una idea que toma forma en el relato, atribuido por Ponz a Cristóbal de Ontañón, de la disputa entre Tiziano y los nobles cortesanos¹⁵⁶³. Pese a ser la enésima reproposición del célebre episodio del pincel caído, su presencia plantea el último eslabón de su proceso de recepción de Tiziano por parte del mundo de las artes en España, donde el pintor italiano encarnó, a lo largo de casi doscientos años, el prototipo del artista cortesano culto, cuya actividad encontraba reconocimiento por la corte y por el príncipe y a la vez se convertía en el instrumento de transformación del arte de la pintura en una actividad noble que a su vez, como comprobamos en la afirmación de Ceán Bermúdez, superaba a la propia nobleza de sangre. Era el fin de una época y Ceán Bermúdez y el neoclasicismo imperante estaban abriendo las puertas a una nueva estética en la que ya no era argumento de debate la nobleza de las artes, sino el reflejo de lo *bello* en la sociedad¹⁵⁶⁴.

¹⁵⁶³ “D. Cristóbal de Ontañón, ayuda de cámara de Carlos II, y sugeto muy conocido en la corte por su afición e inteligencia en la pintura, refiere en una declaración que dio a fines del siglo XVII sobre el pleyto del Soldado, un pasaje que no debemos de omitir. Dice, pues, que para cortar Carlos V una disputa que se había suscitado a su presencia entre los grandes de España y Ticiano, sobre la naturaleza del arte de la pintura, le mandó traer la tablilla y pinceles para retocar un quadro que estaba colocado sobre una puerta de la pieza en que se hallaban. Obedeció al momento, y expuso que sin andamio no alcanzaba a pintarle. Echó mano el emperador a una mesa que estaba inmediata, ayudándole los grandes a ponerla en el sitio proporcionado, y le dixo, *sobre esta alcanzareis*. Subióse el pintor sobre ella, y como tampoco alcanzase, tomando el Cesar el bufete por una esquina, le dixo *yo aré que alcanceis*; y añadió a los grandes que estaban al otro lado: *levantad, que todos debemos levantar a un hombre tan grande y tenerle en palmas y darle a esta sciencia y arte el ser emperador de todas*. No quedaron muy contentos los magnates, y desde entonces miraron con envidia y odio a Ticiano, ni faltó quien se atreviese a insinuar al Emperador quanto se notaba en la corte la familiaridad que tenía con el pintor prefiriéndole a los príncipes; a lo que respondió S. M.: *Hay muchos príncipes, y Ticiano es uno solo*”; CEÁN BERMÚDEZ 1800, t.V, pp. 31-32.

¹⁵⁶⁴ SERRERA 1990, pp. 135-159.

Resumen

de la Tesis de Doctorado de Matteo Mancini

Ut pictura poesis. Tiziano y su recepción en España

Introducción histórico-metodológica

Se trata de un apartado que pretende resumir de una manera clara la situación del debate historiográfico relativo a Tiziano en España, desde comienzos del siglo XX con el fin de establecer la actualidad de una investigación sobre la recepción del pintor italiano en la España del Renacimiento. En tal sentido se recorre el conjunto de escritos y contribuciones que han venido dibujando los rasgos “españoles” del artista tanto desde el punto de vista formal, cuanto desde el de la reconstrucción de los contextos a través de los documentos y de los propios lienzos. En este mismo contexto podemos apreciar las razones que nos han llevado a la definición de los márgenes cronológicos para el desarrollo de nuestra investigación: por un lado las fechas cercanas a los primeros contactos documentales entre Tiziano y los representantes de la corte de Carlos V (1533) y por otro los escritos del padre Sigüenza, considerados como los referentes esenciales para la cristalización del conjunto de elementos que contribuyeron a la conversión del pintor italiano en una figura tópica de la historia del arte española del siglo XVI.

La segunda parte de la introducción apuesta por definir alguno de los rasgos teóricos y metodológicos que han servido de referencia para nuestra investigación, se trata, a menudo, de escritos no directamente vinculados a la pintura o al mismo Tiziano, que sin embargo representan trazas fundamentales, en nuestra opinión, a la hora de abarcar cualquier investigación histórica. La forma de plantear los problemas historiográficos, la trascendencia que los mismos pueden tener a la hora de reconstruir episodios históricos concretos y, finalmente, su repercusión en el perfil de un artista o de un hecho formal o estilístico se

convierten en este apartado esencial para justificar la propia razón de ser de la investigación histórico-artística. En tal sentido nos parece que propio la fortaleza de este armazón histórico nos ha permitido poner en discusión muchos tópicos historiográficos, antiguos y modernos, y de esta manera ofrecer un conjunto de contribuciones interpretativas novedosas de la pintura de Tiziano.

Capítulo I

En el primer capítulo se reconstruye el conjunto de problemáticas relacionadas con la corte, entendida como el sistema de representación social de mayor trascendencia de la sociedad de Antiguo Régimen. En particular se abarcan un conjunto de cuestiones relacionadas con la expresión visual de la corte en sus manifestaciones artísticas y literarias, siendo este aspecto de la investigación directamente vinculado con las estrategias que posteriormente Tiziano desarrollará con el fin de afianzar su presencia dentro del sistema cortesano europeo.

Dentro de estas investigaciones se ha prestado particular atención al conjunto de cuestiones que han permitido la conversión de los comportamientos cortesanos en un sistema de representación social normalizado al que miraron directamente los artistas para afianzar su condición de intelectuales integrados. Un proceso lento al que contribuyeron textos normativos como los de Castiglione, Erasmo de Rotterdam o las propias observaciones críticas de Maquiavelo. A estos textos hemos añadido el análisis de otros menos utilizados en los estudios histórico artísticos, como los de Antonio de Guevara o Alfonso de Valdés cuya finalidad era la de evidenciar la trascendencia de los lazos culturales e ideológicos existentes entre Venecia y la corte española y de los que el pintor italiano era evidentemente partícipe.

La recuperación del concepto de “estilo cortesano” planteada por Eugenio Battisti nos ha permitido volver a definir aquellos aspectos visuales del mundo cortesano que tuvieron relación directa con los procesos de elaboración artísticos y sociales de los que Tiziano fue protagonista durante casi un siglo y que desembocan en nuestro estudio en una vinculación directa entre Tiziano y Ariosto. Se trata de la que hemos definido como *écfrasis de los sentimientos*, entendiendo con esta definición la investigación común, del poeta y del pintor, finalizada a representar de la más forma efectiva la capacidad de las diferentes

disciplinas artísticas de reproducir de una forma exhaustiva los sentimientos y las pasiones de los protagonistas de las respectivas obras. Un marco que nos ha permitido redefinir el uso del término *poesías* que Tiziano utilizó, el primero, para sus pinturas de tema mitológico. Una definición que en nuestra forma de ver la cuestión está directamente vinculada con una visión culta y trascendente de aquellas pinturas, destinadas, como en el caso de la poesía, a sintetizar conceptos e ideologías a través de metáforas y alusiones simbólicas.

Capítulo II

En este capítulo se retoma la compleja cuestión de la correspondencia que documenta la relación entre Tiziano y la corte de los Austrias españoles durante casi cincuenta años. Sin embargo, y pese a haber llevado al cabo un exhaustivo cotejo de toda la documentación de archivo y literaria, se plantea por primera vez su interpretación desde un punto de nuevo enfoque historiográfico. Consideramos que aquella amplísima documentación no representa sólo el rastro real de una de las más significativas relaciones de mecenazgo del XVI siglo, sino que nació como un instrumento perfectamente calibrado por parte de Tiziano y de su entorno cuya finalidad era afianzar su propia afirmación cortesana. Es utilizando los registros propios del género literario de la *epístola*, según el esquema propuesto por Pietro Aretino en aquellos mismos años, que toma forma un *libro di lettere*, novedoso y sorprendente, donde nada es dejado al caso y cuyo protagonista principal es, evidentemente, el mismo Tiziano.

Interpretada en estos términos la correspondencia de Tiziano con Carlos V y Felipe II, deslumbra por su importancia y, sobre todo, se convierte en uno de los instrumentos esenciales para comprender el éxito del pintor en el mundo español y su proyección tópica en los siglos posteriores. Un mecanismo del que el pintor tuvo que ser absolutamente consciente como podemos comprobar por los avisos que Pietro Aretino dio sobre el peligro que podía representar por los hombres de letras y por los *polígrafos* la afirmación de los pintores en el sistema cortesano. También, que se tratara de una estrategia lo demuestra el detallado análisis que llevamos al cabo de los destinatarios de las cartas, elegidos según los mismos criterios que los historiadores de la literatura han identificado como esencial en las cartas del propio Aretino: la importancia política y social de los destinatarios y la selección de los

contextos históricos más favorables. En síntesis lo que proponemos es interpretar aquellos documentos como una estrategia cortesano-literaria destinada a permitir el encumbramiento de Tiziano.

Capítulo III

Este capítulo pone la cuestión de los primeros textos en los que se sistematizó la transmisión literaria de los tópicos relativos a Tiziano y que se convirtieron, al igual que las cartas, en pilares esenciales para la difusión de los rasgos básicos de su recepción en España. En primer lugar se identifica en Paolo Pino, Giorgio Vasari y Ludovico Dolce como los autores que de una forma directa determinaron las características de la biografía personal y artística de Tiziano, los primeros, también, en sistematizar las características de sus relaciones de mecenazgo y en calificar estilísticamente sus pinturas. Además, nos ha parecido particularmente interesante constatar que aspectos propiamente literarios, como la elección de un género u otro, encuentran una perfecta correspondencia con las estrategias de afirmación de Tiziano. Sin embargo, los autores anteriormente citados nos han permitido reconstruir la importancia comparativa de los cuadros de Tiziano para la definición del estilo de otros artistas, es decir, que el pintor italiano, ya desde mediados del siglo XVI, se había convertido en metro de referencia a la hora de evaluar muchos de sus colegas y, sobre todo, se había afirmado como el dueño absoluto de la pintura de color, frente a los partidarios del dibujo.

Estas consideraciones, relativamente asentadas en la historiografía moderna nos han llevado a un análisis pormenorizado de todos los elementos que la componen de las que hemos desprendido un conjunto de matices determinantes a la hora de evaluar la recepción del pintor en España. En particular queremos destacar que Pino, Dolce y Vasari, utilizan en modo sistemático conceptos como *gravedad* o todo el conjunto de alusiones y menciones a la *pintura al natural*, volviendo de esta manera a vincular las obras de Tiziano con el imaginario ideológico del sistema cortesano. Es en este marco que proponemos interpretar las constantes referencias de Vasari a la función del César, considerado eje de todo encargo artístico y de todo mecenazgo cortesano, o las forma con la que se plasma el concepto de autografía, tanto en Vasari como en Dolce, en relación a Tiziano. Las reconstrucciones de ambos apuestan por definir un complejo sistema de identificación entre la obra de arte, su autor y la

identidad autógrafa de la misma, convirtiéndolos en el caso de Tiziano en un instrumento esencial a la hora de atribuir un cuadro al pintor. En este sentido hemos utilizado el caso del retrato de la emperatriz Isabel del Portugal como ejemplo que se ajusta perfectamente a los modelos de recepción de la autografía de Tiziano y hemos propuesto, también, comprobar que éste mecanismo se reproduce exactamente con los mismos rasgos ideológicos en las cartas del pintor.

Capítulo IV

En este capítulo pasamos de tratar los aspectos teórico-literarios a verificar la eficacia de este complejo armazón a través de obras de arte reales. En tal sentido, la selección de la faceta retratista de Tiziano no ha sido casual en cuanto el pintor fue exaltado por ser el mejor retratista de su época y, propio en virtud de dicha capacidad se convirtió en pintor de corte de Carlos V. Gracias a su peculiar manera de retratar al César logró muchos de los éxitos que a otros fueron negados y por esta razón el análisis pormenorizado de los principales modelos iconográficos con los que retrató al emperador se revela de fundamental importancia a la hora de establecer los rasgos de la recepción de Tiziano en España.

Tanto en el caso del *Carlos V con el perro*, como en el caso del *Carlos V a caballo en Mühlberg* hemos procedido de forma similar, planteando en primer lugar una exhaustiva recopilación del material crítico y documental para luego analizar los procesos creativos del pintor y, finalmente, evidenciar los rasgos de recepción artística y cultural de aquellas pinturas en el mundo español, prestando particular atención a los fenómenos de replica de los modelos iconográficos y de recontextualización ideológica de los mismos.

En el caso del *Carlos V a caballo en Mühlberg*, además, hemos contrastado los sistemas de representación iconográfica destinados a los vencedores de aquel episodio bélico con los que se reservaron a los perdedores para de esta manera constatar la trascendencia de los mecanismos de representación planteados por los retratos de Tiziano.

Capítulo V

Este capítulo introduce una serie de cuestiones determinantes para la comprensión de la recepción de Tiziano hacia mediados del siglo XVI en los diferentes entornos cortesanos vinculados a Carlos V.

En primer lugar se procede a una detallada contextualización de los momentos iniciales de la relación entre el pintor y príncipe Felipe, prestando atención en motivar los continuados (y documentados) pagos recibidos por Tiziano en este particular momento histórico. Unas circunstancias que nos desplazan directamente hacia el papel de María de Hungría como mecenas de las artes. Una reinterpretación de algunos aspectos concretos de su patrocinio artístico nos ha permitido proponer una novedosa interpretación de la serie de las llamadas *Furias*. Hemos identificado las fuentes literarias y los motivos históricos que determinaron aquella elección, asimismo hemos comprobado el recorrido histórico-material de los cuadros de Tiziano y su proceso de elaboración, llegando a la conclusión que en su exposición en Binche los lienzos eran sólo tres y no cuatro como en la actualidad. El cuarto cuadro, que convirtió la serie de los *Condenados* en las *Furias*, se añadió solo cuando Felipe II decidió reconvertir el sentido semántico de la serie para su exposición en el Alcázar de Madrid. Unas circunstancias que hemos documentado con precisión y que plantean a partir de este momento una necesaria revisión historiográfica de la producción de Tiziano para Felipe II entre los años cincuenta y finales de la siguiente década.

Capítulo VI

En la estela del anterior también el sexto capítulo profundiza algunas cuestiones relacionadas con las pinturas de tema mitológico que Tiziano realizó para Felipe II. En particular se reconstruye en términos filológicos la ideación, formación, realización y modificación del llamado “camarín del príncipe” entre 1551 y 1563. Un conjunto de datos que no se limitan a una revisión de cuanto ya conocido, sino que se plantean como la ocasión para volver a retomar la función de las *Poesías* dentro del mecenazgo del rey de España. Nuestra posición, alejada de cualquier atisbo de simplificación, propone entender aquellos encargos y

sus posteriores adecuaciones dentro de los mecanismos propios de la representación retórica figurativa de la época, en particular, queremos destacar la perfecta coincidencia entre la función desarrollada por aquellas pinturas y por sus respectivos aparejamientos, y algunos aspectos de las teorías del conocimiento planteada por Aristóteles. Nos parece ejemplar en tal sentido como en la *Poética*, lo verosímil (*eikos*) entendido como categoría de la palabra poética venga considerada parte integrante de los mecanismos propios del ejercicio cognitivo, hasta el punto de otorgar al poeta una condición superior a la del historiador. Una postura que nos devuelve a los rasgos ideológicos bajo los cuales entender el *Ut pictura poesis*, y de la que tratamos en los dos primeros capítulos. Sin embargo, en este caso, ya hemos trasladado las consideraciones anteriores desde el plan del debate literario a la materialidad de las pinturas y de su recepción dentro del marco cortesano español.

Capítulo VII

A partir de este capítulo se intentan motivar las razones que determinaron el impresionante éxito de las iconografías de tema devocional elaboradas por Tiziano para Carlos V y Felipe II. Este capítulo viene dedicado de forma exclusiva a las pinturas para el emperador identificando tres líneas esenciales de investigación. La primera llama en causa la doble función que tenían que desarrollar aquellas pinturas y en la que en nuestra opinión reside parte de su éxito iconográfico. Por un lado tenían que ser interpretes fieles de los rasgos exclusivos de la devoción privada del César, por otro se tenían que convertir rápidamente en manifestaciones públicas de la misma. Un reto complejo que Tiziano pudo lograr debido a que algunos aspectos de su propia religiosidad coincidían con los de Carlos V. Se trata de nuestra segunda línea de investigación y con ella la que hemos apostado es por reconstruir los respectivos contextos de elaboración devocional. Un recorrido complejo, que sin embargo, nos ha permitido identificar en los escritos de Valdés y Caravia significativos puntos de contacto.

Pasando del plan teórico al los ejemplos práctico la reconstrucción de los acontecimientos vinculados a la elaboración de los cuadros que el emperador se llevó a Yuste nos ha permitido comprobar la perfecta sintonía entre las imágenes pintadas y las visualizaciones devocionales del César. Asimismo, hemos documentado con precisión la función que

cada una de aquellas pinturas desarrollaba en el marco extremeño y las intervenciones del pintor para corresponder a los requerimientos de su comitente. En este sentido destacamos el caso del *Ecce Homo*, donde Tiziano plantea la transformación de una escena multitudinaria en una figura icónica destinada a facilitar los procesos de imitación propios de una religiosidad individual. De tenor parecido las reconstrucciones ligadas a los textos devocionales de Pietro Aretino de las iconografías de las *Dolorosas*, donde, además, intervienen elementos directamente ligados a tradiciones nórdicas, ciertamente familiares al emperador. Siempre a los textos de Aretino vinculamos la realización y posterior adecuación de la *Anunciación*, el único cuadro devocional no incluido entre los de Yuste.

Capítulo VIII

Este capítulo plantea una discusión sobre la importancia de la pintura devocional en los procesos de celebración de la Monarquía Española y de su función en defensa de la fe católica. En particular se desarrolla una investigación entre la correspondencia ideológica entre la fundación de el monasterio de San Lorenzo de El Escorial y las pinturas que Tiziano realizó para Felipe II. El resultado de dicha investigación reside en la estrategia de Tiziano en la adecuación de modelos iconográficos realizados en etapas anteriores de su producción para resolver los problemas planteados por los requerimientos de Felipe II. Un enfoque que nos ha permitido proponer una nueva sistematización de aquellas pinturas bajo epígrafes diferentes de las acostumbradas en los estudios ticianescos, privilegiando, esto es, los aspectos de contenido y de contexto respecto a los meramente filológicos. De tal manera hemos identificado dos núcleos de obras iconográficamente diferentes (celebrativas de la dinastía y de los Santos Heroicos) pero con rasgos comunes en su planteamiento ideológico. Un punto de vista que nos solo devuelve a los cuadros de Tiziano toda la envergadura que le corresponde, sino que nos ha permitido aclarar autografías y atribuciones y de esta manera dotar de nuevos elementos de interpretación las motivaciones que determinaron el éxito y la recepción de los modelos iconográficos elaborados por Tiziano para Felipe II, como demuestran los casos del Pablo Schepers, Roland de Moys y, sobre todo, de El Mudo. Un personaje que viene radicalmente revalorizado por nuestra investigación y se convierte en un eslabón esencial para entender el desarrollo de la historia del arte español tanto en lo que se refiere a su

proyección literaria, cuanto a los aspectos más estrictamente filológicos de análisis de su infravalorado corpus pictórico.

Capítulo IX

El último capítulo de nuestro trabajo plantea un análisis del proceso de cristalización de la recepción de Tiziano a través de los escritos del padre Sigüenza. Por llevar al cabo dicha tarea contextualizamos aquellos textos en su correspondiente marco histórico y dentro de los procesos de sedimentación de la ideología dinástica en el marco escurialense en tiempos de Felipe III. Un proceso que nos ha permitido comprobar el papel fundamental otorgado a Tiziano y a sus obras por el jerónimo y al mismo tiempo la importancia que sus consideraciones tuvieron en la recepción del pintor en España. En particular nos hemos detenido en verificar la función estratégica reservada a Tiziano tanto en la descripción topográfica de las decoraciones de El Escorial, cuanto en el *discurso XVII* donde se tratan los artistas de forma individual. Nuestro enfoque evidencia que, según Sigüenza, Tiziano es, junto a El Mudo y El Bosco, uno de los personajes claves para entender la ideología que rigió los criterios de decoración de El Escorial. Para entender dicho proceso nos hemos adentrado en algunos casos concretos, como los representados por las pinturas que decoraban el oratorio privado del rey. Un lugar donde dominaba la ideología de la *imitación* de la Pasión de Cristo y donde -por cierto- el cuadro principal era el *Cristo con la cruz a cuestas* de Tiziano. Un lienzo que nos ha permitido por segunda vez verificar la sintonía entre los contextos de reflexión religiosa en los que se movía el pintor italiano y su correspondencia con los escritos mayormente utilizados y conocidos en la España de la segunda mitad del siglo XVI.

Epílogo/Conclusiones

Más que unas conclusiones perentorias lo que hemos hecho es dibujar el panorama de los ecos y reflejos de la recepción de Tiziano desde comienzos del siglo XVII hasta comienzos del siglo XIX. No se trata de un ejercicio académico sino prueba que es casi imposible comprender e interpretar correctamente el desarrollo de la historia del

arte español y de sus protagonistas sin tener presente la función tónica que adquirió Tiziano Vecellio a lo largo de casi tres siglos. Un pintor del que rápidamente se utilizaron obras y honores, premios y medallas, para celebrar y despreciar artistas de épocas posteriores; un artista cuyo estilo fue analizado y estudiado, alabado y desacreditado, según los gustos de cada momento histórico y, propio por esta razón, indispensable en una historia del arte rigurosa y filológicamente atenta al valor de los tópicos.

TRADUCCIONES
PARA LA OBTENCIÓN DE LA MENCIÓN DE DOCTOR
EUROPEO

Riassunto della Tesi di Dottorato di Ricerca di Matteo Mancini

Ut pictura poesis. Tiziano y su recepción en España

Introduzione storico-metodologica

L'introduzione vuole riassumere in modo chiaro la situazione del dibattito storiografico relativo a Tiziano in Spagna dall'inizio del XX secolo fino all'attualità con lo scopo di stabilire le ragioni storiche relative alla ricezione del pittore italiano nella Spagna del Rinascimento. In questo senso si ricorre ai principali scritti e contributi che hanno definito le caratteristiche "spagnole" dell'artista, tanto dal punto di vista formale, quanto in quello relativo alla ricostruzione dei rispettivi contesti attraverso i documenti e le proprie opere d'arte. In questo medesimo contesto possiamo apprezzare le ragioni che ci hanno portato a definire i margini cronologici della nostra ricerca: da un lato le date relative ai primi contatti documentali tra Tiziano e i rappresentanti della corte di Carlo V (1533) e dall'altro gli scritti del padre Sigüenza, considerati come il riferimento essenziale per la cristallizzazione dei vari elementi che contribuirono a trasformare il pittore italiano in una figura topica della storia dell'arte spagnola del XVI secolo.

La seconda parte dell'introduzione punta a definire alcuni dei riferimenti teorici e metodologici che sono serviti da guida per la nostra ricerca. Si tratta, spesso, di scritti non direttamente legati alla pittura o a Tiziano, ma che -in ogni modo- rappresentano tracce fondamentali per affrontare qualsiasi ricerca storica. La forma di presentare i problemi storiografici, la trascendenza che gli stessi possono avere per ricostruire episodi storici concreti e, infine, la loro ripercussione sul profilo di un artista o di un giudizio formale o stilistico, si trasformano in un momento centrale per giustificare la propria ragion d'essere della ricerca storico-artistica. In questo senso ci sembra che il rigore di questo telaio

storico ci ha permesso di mettere in discussione un gran numero di topici storiografici, antichi e moderni, e in questo modo offrire un contributo interpretativo innovatore per quanto riguarda alcuni aspetti della pittura di Tiziano.

Capitolo I

Nel primo capitolo si ricostruiscono le problematiche relative alla corte, intesa come il sistema di rappresentazione sociale di maggior importanza nella società di Antico Regime. In particolare si toccano varie questioni relative all'espressione visiva della corte nelle sue manifestazioni artistiche e letterarie. Un aspetto che abbiamo vincolato direttamente alle strategie che più tardi adotterà Tiziano con l'obiettivo di stabilizzare la sua presenza nel sistema cortigiano europeo.

Nell'ambito di questa parte della ricerca abbiamo prestato particolare attenzione a quei temi che possiamo identificare come capaci di trasformare i comportamenti cortigiani in un sistema di rappresentazione sociale al quale guardarono gli artisti per sedimentare la loro condizione di intellettuali integrati. Un processo lento al quale contribuirono testi normativi come quelli di Castiglione, Erasmo da Rotterdam o le dure critiche di Machiavelli. Abbiamo messo in rapporto questi contributi con quelli, meno frequentati, di Antonio de Guevara o di Alfonso de Valdés con l'obiettivo di evidenziare i vincoli culturali tra Venezia e la corte spagnola e dei quali il pittore italiano era -evidentemente- partecipe.

Recuperare il concetto di "stile cortigiano" proposto da Eugenio Battisti, ci ha permesso di ridefinire quegli aspetti visivi del mondo cortigiano che entrarono direttamente in rapporto con i processi di elaborazione artistica e sociale dei quali Tiziano fu protagonista durante quasi un secolo e che sfociano nel nostro studio in un rapporto diretto tra lo stesso Tiziano e Ariosto. Si tratta di quella che abbiamo definito come *effrasi* dei sentimenti, interpretando con questa definizione quegli aspetti comuni della ricerca portata a termine dal poeta e dal pittore e

che aveva l'obiettivo di rappresentare nella forma più efficace possibile le peculiarità di ogni disciplina artistica rappresentando in modo esaustivo i sentimenti e le passioni. Un contesto che ci ha permesso di spiegare l'uso del termine *poesia* che Tiziano utilizzò per primo per definire le sue pitture di tema mitologico. Una dizione che, secondo noi, bisogna necessariamente vincolare a una prospettiva colta e trascendente di quelle pitture, destinate, come nel caso della poesia, a sintetizzare concetti e ideologie attraverso l'uso di metafore e allusioni simboliche.

Capitolo II

In questo capitolo si riprende la complessa questione della corrispondenza che documenta la relazione tra Tiziano e la corte degli Asburgo durante quasi cinquant'anni. Per la prima volta, dopo aver condotto un esaustivo riepilogo di tutti quei dati documentari -di archivio e letterari- se ne propone l'interpretazione in base a una nuova prospettiva storiografica. Consideriamo, infatti, che quella amplissima documentazione non rappresenti solo la traccia reale di uno dei principali rapporti di committenza del XVI secolo, ma soprattutto vada considerata come uno strumento perfettamente calibrato da parte di Tiziano per raggiungere l'obiettivo di stabilizzare la sua fama cortigiana. E' in questi termini che, utilizzando i registri propri del genere letterario dell'*epistola* -secondo lo schema proposto da Pietro Aretino in quegli stessi anni- prende forma un *libro di lettere*, innovatore e sorprendente, rispetto al quale nulla viene lasciato al caso e il cui protagonista principale è, ovviamente, proprio Tiziano.

Interpretata in questi termini la corrispondenza di Tiziano con Carlo V e Filippo II, abbaglia per la sua importanza e, soprattutto, si trasforma in uno degli strumenti essenziali per comprendere il successo del pittore nel mondo spagnolo e la sua proiezione topica nei secoli posteriori. Un meccanismo del quale l'artista dovette essere assolutamente cosciente, come possiamo verificare grazie ai gridi d'allarme che diede Pietro Aretino riguardo al pericolo che poteva

rappresentare per gli intellettuali e per i poligrafi l'affermazione dei pittori nel sistema cortigiano.

In ogni modo, che si trattasse di una strategia lo dimostra l'analisi dettagliata che abbiamo condotto delle lettere, scelte secondo gli stessi criteri che gli storici della letteratura hanno identificato come fondamentali in quelle di Aretino: l'importanza politica e sociale dei destinatari, e la selezione dei contesti storici più favorevoli per il mittente. In sintesi, quello che proponiamo è di interpretare quei documenti come una strategia cortigiano-letteraria destinata a permettere la glorificazione di Tiziano.

Capitolo III

Questo capitolo discute la questione dei primi testi nei quali si sistematizzò la trasmissione letteraria dei topici relativi a Tiziano e che diventarono, come le lettere, pilastri essenziali per la diffusione degli elementi basici della sua ricezione in Spagna. In primo luogo abbiamo identificato Paolo Pino, Giorgio Vasari e Ludovico Dolce come gli autori che in modo diretto determinarono la biografia personale e artistica di Tiziano; i primi anche nel sistematizzare le caratteristiche dei suoi rapporti di committenza e in qualificare stilisticamente le sue opere. Inoltre ci è sembrato di particolare interesse costatare che alcuni aspetti strettamente letterari, come la scelta del genere, si trovano perfettamente riflessi nelle strategie di affermazione di Tiziano. Comunque, gli autori citati anteriormente ci hanno permesso di ricostruire l'importanza dei quadri di Tiziano in un sistema comparativo destinato a definire lo stile di altri artisti; detto in altri termini, il pittore italiano già alla metà del Cinquecento si era imposto come metro di riferimento per giudicare molti dei suoi colleghi e, soprattutto, si era affermato come padrone assoluto del *colore*, rispetto ai fautori del *disegno*.

Queste considerazioni, fatte proprie dalla storiografia moderna, ci hanno spinto ad analizzare in maniera dettagliata tutti gli elementi che le compongono e ci hanno permesso di definire un insieme di dettagli

determinanti per valutare la ricezione del pittore in Spagna. In particolare, vogliamo segnalare che Pino, Dolce e Vasari, utilizzano in modo sistematico concetti come *gravità* o l'insieme di allusioni dirette o indirette alla pittura *al naturale*, prospettando in questo modo un rapporto diretto tra i dipinti di Tiziano e l'immaginario ideologico del sistema cortigiano. E' in tale contesto che proponiamo di interpretare i costanti riferimenti di Vasari alla funzione di Cesare, considerato l'asse fondamentale di ogni tipo di mecenatismo cortigiano, o la forma con la quale si plasma il concetto di autografia, tanto in Vasari come in Dolce, in rapporto a Tiziano. Le ricostruzioni di entrambi puntano a stabilire un complesso sistema di identificazione tra l'opera d'arte, il suo autore e l'autografia della stessa, trasformando il caso di Tiziano in uno strumento essenziale per attribuire un quadro al pittore. In questo stesso senso abbiamo utilizzato il caso del ritratto dell'imperatrice Isabella del Portogallo, considerato un esempio che si adegua perfettamente ai modelli di ricezione dell'autografia di Tiziano e siamo arrivati a mettere in rapporto questo meccanismo con la struttura ideologica proposta nelle sue lettere.

Capitolo IV

In questo capitolo lasciamo gli aspetti teorico-letterari per verificarne l'efficacia attraverso casi di opere d'arte concrete. In tal senso la selezione degli aspetti vincolati all'attività ritrattistica di Tiziano non deve essere considerata casuale, in quanto il pittore venne esaltato per essere il migliore ritrattista della sua epoca, e, proprio in virtù di detta capacità, diventò pittore di corte di Carlo V. La sua particolare maniera di ritrarre al Cesare gli permise di ottenere la fama che a altri venne negata e, per tale motivo, un'analisi dettagliata dei principali modelli iconografici che utilizzò per ritrattare l'imperatore si rivela di fondamentale importanza per stabilire le caratteristiche della ricezione di Tiziano in Spagna.

Tanto nel caso del *Carlo V con il cane*, come in quello del *Carlo V a cavallo alla battaglia di Mühlberg* abbiamo utilizzato un medesimo metodo

di analisi fondato in primo luogo in una esaustiva ricopilazione del materiale critico e documentario per, in un secondo momento, studiare i processi creativi del pittore e, infine, arrivare a evidenziare gli aspetti propri della ricezione artistica e culturale di quei dipinti nel mondo spagnolo, prestando particolare attenzione ai fenomeni di replica dei modelli iconografici e di ricontestualizzazione ideologica degli stessi.

Nel caso del *Carlo V a cavallo alla battaglia di Mühlberg*, inoltre proponiamo un paragone tra i sistemi di rappresentazione iconografica destinati ai vincitori e quelli predisposti per i vinti di quell'episodio bellico e in questo modo verificare la trascendenza dei meccanismi figurativi proposti nei ritratti di Tiziano.

Capitolo V

Questo capitolo introduce una serie di questioni determinanti per la comprensione dei processi di ricezione di Tiziano verso la metà del Cinquecento nel mondo cortigiano legato direttamente a Carlo V.

In primo luogo si procede a una dettagliata contestualizzazione dei momenti iniziali della relazione tra il pittore e il principe Filippo, prestando un'attenzione particolare nel motivare i pagamenti sistematici (e continuati) ricevuti da Tiziano in questo particolare momento storico. Un insieme di circostanze che ci spingono a valutare il ruolo di mecenate delle arti svolto da Maria d'Ungheria. Una aggiornata analisi di alcuni aspetti concreti del suo patrocinio artistico ci ha permesso di proporre una nuova interpretazione della serie delle *Furie*. Ne abbiamo identificato le fonti letterarie e i motivi storici che determinarono quella scelta, allo stesso tempo abbiamo verificato il percorso storico-materiale dei quadri di Tiziano e il loro processo di elaborazione, arrivando alla conclusione che a Binche solo vennero esposti tre tele e non quattro come viene considerato abitualmente. Il quarto quadro, che trasformò la serie dei *Dannati* in *Furie*, venne aggiunto solo in un momento posteriore, quando Filippo II decise di adeguare il senso semantico della serie per la sua esposizione nell' Alcázar di Madrid. Circostanze che

abbiamo documentato con precisione e che vengono offerte -a partire da questo momento- come solidi capisaldi per una revisione storiografica della produzione di Tiziano per Filippo II, dagli anni cinquanta fino alla fine del decennio successivo .

Capitolo VI

Seguendo il modello del precedente, anche il sesto capitolo approfondisce alcune questioni relative alle pitture di tema mitologico che Tiziano dipinse per Filippo II. In particolare vengono ricostruiti in termini filologici, l'ideazione, formazione, realizzazione e modificazione del chiamato "camarín del príncipe", tra il 1551 e il 1563. Un insieme di dati che non si limitano a una revisione di quanto già noto, ma che si trasformano in un'occasione per riprendere in mano la questione delle *Poesie* nel contesto del collezionismo del re di Spagna. La nostra posizione, lontana da qualsiasi intenzione di proporre una semplificazione, propone di interpretare quegli incarichi e il loro posteriore adeguamento al contesto proprio dei meccanismi della rappresentazione retorico-figurativa tipici di questo momento storico. In particolare, vogliamo segnalare la coincidenza perfetta tra la funzione svolta da quelle pitture, attraverso i rispettivi accoppiamenti linguistici, e alcuni aspetti della teoria della conoscenza strutturata da Aristotele. Ci sembra esemplare in tal senso evindeziare che nella *Poetica* le manifestazioni del verosimile (eikos), intese come una categoria della parola poetica, vengono considerate come parte integrante dei meccanismi propri dell'esercizio poetico, fino al punto di concedere al poeta una condizione superiore a quella dello storico. Una posizione che ci fa riflettere -di nuovo- sulle caratteristiche ideologiche rispetto alle quali spiegare l' *Ut pictura poesis* e di cui già abbiamo trattato nei due capitoli iniziali. Comunque, in questo caso, verifichiamo come quei temi siano passati dall'orizzonte del dibattito letterario alla materialità della pittura e alla conseguente ricezione nel contesto cortigiano spagnolo.

Capitolo VII

A partire da questo capitolo prendono forma le motivazioni che determinarono il successo impressionante delle proposte iconografiche di Tiziano in relazione alla pittura devozionale realizzata per Carlo V e Filippo II. Questo capitolo che viene dedicato in forma esclusiva alle pitture per l'imperatore, ci ha permesso di identificare tre linee fondamentali di ricerca. La prima definisce la doppia funzione che dovevano sviluppare quelle pitture e dove, secondo noi, risiede una parte sostanziale del loro successo iconografico. Da un lato dovevano essere interpreti fedeli della devozione privata del Cesare, dall'altro presentarsi come manifestazioni pubbliche di quella stessa devozione. Un obiettivo complesso che Tiziano poté raggiungere grazie ad alcuni aspetti della sua religiosità che coincidevano con quelli di Carlo V. Si tratta della seconda linea di ricerca che ci ha permesso di ricostruire i rispettivi contesti di elaborazione devozionale. Un percorso complesso che ci ha portato a mettere in rapporto gli scritti di Valdés con quelli di Caravia, dimostrando significativi punti di contatto.

Passare dal pianto teorico agli esempi pratici di ricostruzione delle circostanze legate all'elaborazione dei dipinti che l'imperatore portò con sé nel suo ritiro a vita privata a Yuste, ci ha permesso di verificare la sintonia perfetta tra le immagini dipinte e la loro proiezione devozionale da parte del Cesare. Allo stesso modo abbiamo documentato con precisione la funzione che aveva ognuna di quelle pitture nel contesto del ritiro in Estremadura e gli interventi del pittore per rispondere alle richieste del suo committente. In tal senso segnaliamo il caso dell' *Ecce Homo*, dove Tiziano organizza la trasformazione di una scena multitudinaria in una figura iconica, destinata a facilitare i processi di imitazione propri della religiosità individuale. Di simile tenore sono le ricostruzioni legate ai testi devozionali di Pietro Aretino riguardo alle iconografie delle due versioni della *Dolorosa*, dove, inoltre, intervengono elementi direttamente legati a una tradizione nordica certamente familiare all'imperatore. Sempre agli scritti di Aretino vincoliamo la realizzazione e posteriore adeguamento dell'*Annunciazione*, l'unico

dipinto devozionale di Carlo V non compreso tra quelli destinati a Yuste.

Capitolo VIII

Questo capitolo presenta il dibattito relativo all'importanza della pittura devozionale nei processi di celebrazione figurativa della Monarchia Spagnola e della sua funzione in difesa della fede cattolica. In particolare viene sviluppata la ricerca riguardo alla corrispondenza ideologica tra la fondazione del monastero di San Lorenzo de El Escorial e i dipinti che Tiziano realizzò per Filippo II. Il risultato di questa ricerca risiede nell'identificare la strategia di Tiziano nell'adeguamento di modelli iconografici realizzati in tappe anteriori della sua produzione con lo scopo di risolvere i problemi che presentavano le richieste di Filippo II.

Un punto di vista che ci ha permesso di proporre una nuova sistematizzazione di quelle pitture da un punto di vista diverso rispetto agli schemi utilizzati normalmente negli studi tizianeschi, privilegiando gli aspetti di contenuto e contesto rispetto a quelli meramente filologici. In questo modo abbiamo identificato due nuclei di opere iconograficamente differenti (la celebrazione della dinastia e i Santi Eroici), però con profili comuni riguardo all'orizzonte ideologico. Un punto di vista che non solo restituisce ai quadri di Tiziano integralmente al livello che gli corrisponde, ma che, soprattutto, ci ha permesso di chiarire autografie e attribuzioni e, quindi, dotare di contenuti nuovi le motivazioni che determinarono il successo e la ricezione dei modelli iconografici elaborati da Tiziano per Filippo II, come dimostrano i casi di Paolo Schepers, Roland de Mois e, principalmente, "El Mudo". Un personaggio che viene rivalorizzato in modo radicale dalla nostra ricerca e si converte in un nodo essenziale per comprendere lo sviluppo della storia dell'arte spagnola, tanto per quanto riguarda la sua proiezione letteraria, quanto in rapporto agli aspetti più strettamente filologici dell'analisi del suo sottovalutato corpus pittorico.

Capitolo IX

L'ultimo capitolo del nostro lavoro propone un'analisi del processo di cristallizzazione della ricezione di Tiziano attraverso gli scritti del padre Sigüenza. Per realizzare tale obiettivo abbiamo contestualizzato quei testi nella loro corrispondente situazione storica e abbiamo tenuto in considerazione i processi di sedimentazione dell'ideologia dinastica che stavano prendendo forma presso il monastero dell'Escorial in epoca di Filippo III. Un sistema di ricerca che ci ha permesso di verificare il ruolo fondamentale che era stato concesso a Tiziano e alle sue opere da parte del monaco gerolimiano e allo stesso tempo ci ha consentito di calibrare l'importanza che quelle considerazioni ebbero nella ricezione del pittore in Spagna. In particolare ci siamo soffermati nel verificare la funzione strategica di Tiziano tanto nella descrizione topografica de El Escorial, quanto nel *discurso XVII*, dove si trattavano le biografie degli artisti in termini individuali. Il nostro punto di vista evidenzia che, secondo Sigüenza, Tiziano era -insieme a "El Mudo" y "El Bosco"- un personaggio chiave per comprendere l'ideologia che determinó i criteri decorativi del El Escorial. Per intendere questi processi ci siamo addentrati nell'analisi di alcuni dati e opere concrete come quelli che decoravano l'oratorio privato del re. Un luogo dominato dall'ideologia dell'*Imitazione di Cristo* e dove il quadro principale era il *Cristo portacroce* di Tiziano. Una tela che ci ha permesso, per la seconda volta di verificare la sintonia tra i contesti di riflessione religiosa nei quali si muoveva il pittore italiano e la loro corrispondenza con gli scritti di maggior diffusione e uso nella Spagna della seconda metà del Cinquecento.

Epilogo/Conclusioni

Più che delle conclusioni perentorie ci siamo proposti di disegnare un panorama degli echi e dei riflessi della ricezione di Tiziano dall'inizio del Seicento all'inizio dell'Ottocento. Non si tratta di un esercizio

accademico ma della prova che era quasi impossibile comprendere e interpretare correttamente i meccanismi di sviluppo della storia dell'arte spagnola e dei suoi protagonisti, senza avere chiara la funzione topica acquisita da Tiziano Vecellio durante oltre tre secoli. Un pittore del quale si utilizzarono strumentalmente opere e onori, premi e medaglie per celebrare o disprezzare artisti ed epoche posteriori; un artista il cui stile venne analizzato e studiato, esaltato e disprezzato, secondo il *gusto* di ogni momento storico e, proprio per questo motivo, indispensabile per una storia dell'arte rigorosa e filologicamente attenta ai valori del topico.

Epilogo/Conclusione.

Riflessi della ricezione di Tiziano

I. TIZIANO INTERPRETE DEL NATURALISMO NEI TRATTATI E SCRITTI D'ARTE DEL XVII SECOLO IN SPAGNA

Dopo gli scritti del padre Sigüenza, possiamo considerare che il *Discurso de la antigua y moderna pintura y escultura* di Pablo de Céspedes¹⁵⁶⁵ rappresenti un vero salto di qualità in forma e contenuto nel quadro generale dei testi relativi a Tiziano. Céspedes sviluppa concetti vincolati alla pittura *al naturale* e non può eludere i riferimenti a Tiziano in almeno due occasioni: ricordandolo per la qualità dei suoi ritratti e per la nobiltà di coloro che in quelli venivano rappresentati, principi e principesse¹⁵⁶⁶; infine, riproponendo uno dei frequenti luoghi comuni classicisti riguardo all'imitazione pittorica che raggiunge e supera la natura stessa¹⁵⁶⁷.

¹⁵⁶⁵ BROWN 1965, pp. 99-105; BROWN 1978, pp. 44-48; GIL SERRANO 1982, pp. 7-19; BROWN 1990, p. 117; CALVO SERRALLER 1991, pp. 87-89; DÍAZ CAYEROS 2000, pp. 5-51; HERREROS TABERNERO 2005, pp. 5-35.

¹⁵⁶⁶ CÉSPEDES 1606, p. 279.

¹⁵⁶⁷ “Él [Zeusis] engañó a las aves y engañárosle a él con la toalla pintada. Haberse engañado las aves en la capilla del papa en algunos asientos y cornisas hechos por Micael Angel es cosa cierta: no por eso se hace gran caso. Ticiano retrató el duque de Ferrara, y puso el duque su retrato en una ventana, y él se puso a otra para gustar el engaño, y cuantos pasaban pensando que era el duque, lo reverenciaban con la gorra en mano. Y el mismo Ticiano, que es más, estando en Roma fue a ver al cardenal Farnesio, y en una lonja que sale a la puerta hay unos niños pintados en blanco y negro, y algunas cornisas fingidas de estuque y no quiso creer que los niños fuesen de pintura, hasta que truxo una caña y los tentó para ver si eran de bulto, tanto duró en él el engaño que aunque otros se lo decían no lo creía. Hízolos Baltasar Peruci de Siena”; PLINIO SENIORE XXXV, 65; CÉSPEDES 1606, p. 280.

Una posizione di maggiore rilievo teorico la troviamo nel *Diálogo entre la naturaleza y las dos artes, pintura y escultura*¹⁵⁶⁸, scritto nel 1618 da Juan de Jáuregui¹⁵⁶⁹. Un testo nel quale Tiziano ed “El Mudo”, insieme a Correggio si trasformano nei punti di riferimento privilegiati per affermare il primato del colore come imitatore principale della natura¹⁵⁷⁰. Un protagonismo di rilievo, se consideriamo che l’obiettivo di questo dialogo in poesia era scenificare la disputa tra le arti gemelle della pittura e della scultura, che si dichiaravano entrambe figlie della natura fin dalla prima strofa¹⁵⁷¹. Il primato, evidentemente, corrispondeva alla prima per la sua essenza intellettuale e, in questo senso, non possiamo considerare casuale l’allusione ai pittori appena citati.

Forse, alcuni di questi argomenti li troviamo riflessi nello scritto di Francisco Pacheco del 1622¹⁵⁷² diretto ai *profesores del Arte de la Pintura*. Rispetto alle questioni che ci riguardano direttamente, vale la pena segnalare che in tutto il testo l’unico artista *moderno* citato da Pacheco sia Tiziano, che viene, inoltre, vincolato direttamente a Carlo V e allo studio della pittura al naturale, intesa come una speciale abilità nell’uso dei colori che vengono a loro volta considerati parte integrante del processo di restituzione all’immagine dipinta del semblante del modello originario¹⁵⁷³.

Nei *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura*¹⁵⁷⁴ si manifestano i primi effetti di questo dibattito. Nel testo di

¹⁵⁶⁸ JÁUREGUI 1618, XXXI, pp. 97-106; MATAS CABALLERO, 1990; HELWING 1999, pp. 51-54 y 80-93.

¹⁵⁶⁹ FERRER DE ALBA 1973, pp. X-XX; LVIII-LXIII.

¹⁵⁷⁰ “Quien tal extremo hacía,/ Ya ves que sólo atendía/ al torpe ardor lascivo;/ mas no por eso creía que era simulacro vivo./ Yo con vigor diferente,/ convenzo la vista humana,/ que juzga, al verme presente,/ ser cuerpo que espira y siente/ lo que la superficie llana./ Así que tu bulto es vano/ junto al colorir engaña,/ tratando con diestra mano: hablen Coregio o Ticiano,/ o el Mudo pintor de España”; JÁUREGUI 1618, XXXI, 91-105, p. 101.

¹⁵⁷¹ JÁUREGUI 1618, XXXI, 1-15, pp. 97-98.

¹⁵⁷² ZARCO DEL VALLE 1865, pp. 29-38.

¹⁵⁷³ “La pintura es arte que enseña a imitar con líneas y colores, como explico en el primer capítulo de mi libro largamente: cuando más vivamente imite la pintura sin estar pendiente de otra arte, diga un ejemplo: El retrato del emperador Carlos V de gloriosa memoria será con más facilidad conocido de todos valientemente pintado de colores de la mano de Ticiano, que hecho de madera o de mármol de otro tan grande artífice escultor”; CALVO SERRALLER 1991, p. 188.

¹⁵⁷⁴ BUTRÓN 1626.

Butrón si vogliono indicare le caratteristiche giuridiche di riferimento per l'attività del pittore, pur non rinunciando a sottolineare la relazione tra pittura e natura, vincolandole alla riproduzione dell'essenza della divinità¹⁵⁷⁵. Più in concreto, l'attitudine di Butrón verso la pittura di Tiziano è tesa a recuperare i luoghi comuni¹⁵⁷⁶, convertiti con frequenza in definizioni qualificative tali come *el Príncipe del colorido*¹⁵⁷⁷.

Negli stessi anni restano tracce delle opere di Tiziano nel *Diario del viaggi in Spagna del cardinale Francesco Barberini* scritto dal suo accompagnante, l'erudito romano Cassiano del Pozzo. Un testo la cui importanza documentale abbiamo verificato in diverse occasioni durante la nostra ricerca¹⁵⁷⁸ anche se non si tratta, evidentemente, di un trattato da intendere come tale. Comunque, il merito specifico delle considerazioni artistiche di Cassiano è di distinguere in modo superficiale tra le differenti tappe stilistiche del pittore¹⁵⁷⁹ e di alludere, in molteplici occasioni, non solo alla fama dei suoi dipinti¹⁵⁸⁰, ma soprattutto, alla presenza significativa dell'antico in alcuni di quelli¹⁵⁸¹.

Nel 1633 vennero impressi i *Diálogos de la pintura, su defensa, origen esencia definición modos y diferencias* di Vicente Carducho, uno dei trattati più rilevanti per comprendere la condizione delle arti e degli artisti in Spagna e il cui contenuto rivela la struttura ideologica di una delle forme di interpretare l'attività pittorica nel sistema cortigiano spagnolo della prima metà del Seicento¹⁵⁸². Carducho, per quanto riguarda Tiziano, vive

¹⁵⁷⁵ “La pintura, según la mejor definición que a tan noble Arte le compete, es un remedio de las Obras de Dios, y una emulación de la naturaleza; pues no se halla cosa que aquélla críe, a la que ésta no copie y felicísimamente la perpetúe”; CALVO SERRALLER 1991, p. 201.

¹⁵⁷⁶ CALVO SERRALLER 1991, pp. 195-198.

¹⁵⁷⁷ CALVO SERRALLER 1991, p. 217.

¹⁵⁷⁸ ANSELMINI 2004.

¹⁵⁷⁹ Solo riferendosi nella descrizione dell'*Anunciazione* di Aranjuez viene riflesso lo sforzo di attribuire l'autografia della pittura maestro e alla sua bottega; DEL POZZO 1626, fols. 34v-35.

¹⁵⁸⁰ E' questo il caso dei quadri conservati nella sacrestia del Escorial o la maniera con la quale viene descritto il San Girolamo che si trovava nelle Sale Capitolari, considerata una delle sue ultime opere; rispettivamente in DEL POZZO 1626, fol. 100-100v y 102.

¹⁵⁸¹ Tra queste segnaliamo il *Martirio de San Lorenzo* o la *Adorazione dei re Magi*, giudicato come uno stratagemma al servizio della composizione generale dei dipinti; DEL POZZO 1626, fol. 106-106v.

¹⁵⁸² CARDUCHO 1633, pp. 10-11; HELLWING 1999, pp. 39-43.

la tensione dialettica tra l'apprezzare la sua *primera manera*¹⁵⁸³ e segnalarlo come un esempio negativo per quanto riguarda la forma di intendere l'imitazione della natura che privilegia l'abilità allo estudio. Una circostanza che rende le sue pitture incapaci di raggiungere lo status di "pintura docta"¹⁵⁸⁴. Comunque, e malgrado tale posizione ideologica, Carducho deve ammettere la bellezza di quella maniera di dipingere quando viene risolta con abilità e maestria. Per questo Carducho arriva fino al punto di esaltare la capacità di Tiziano di dipingere le famose *manchas distantes*, arrivando addirittura fino ad ammetterle come una risorsa stilistica frutto dello studio e dell'applicazione. L'importanza di queste tesi è ancor più significativa se consideriamo che giudica positivamente più la pittura da lontano o di macchie ben risolta, che quell'altra in cui la ricerca della perfezione si perde nell'eccesso dei dettagli. Comunque, è nelle parti finali del libro di Carducho dove possiamo verificare che la presenza di Tiziano acquisisce un protagonismo assoluto tanto in termini ideologici quanto in quelli materiali: ricordando il ruolo di Tiziano nella Galleria di ritratti del palazzo de El Pardo¹⁵⁸⁵ e la presenza dei suoi dipinti nel resto delle residenze reali¹⁵⁸⁶, in quelle dei nobili¹⁵⁸⁷ e arrivando fino a documentare l'interesse del principe di Galles, il futuro Carlo I d'Inghilterra¹⁵⁸⁸, nei confronti di quelle opere.

¹⁵⁸³ "Los doctos, que pintan acabadisimo, y perfilado, obran con cuidado y razón todas las cosas, y Ticiano fue uno dellos en su principio, siguiendo a Iuan Belino su primer Maestro, y después con borrones hizo cosas admirables, y por este modo de bizarro y osado pintó después toda la Escuela Veneciana con tanta licencia que algunas pinturas de cerca apenas se dan a conocer, si bien apartándose a distancia conveniente, se descubre con agradable vista el arte del que la hizo: y si este disfraz se hace con prudencia, y con perspectiva cantitativa, luminosa, y colorida, tal que se consiga por este medio lo que se pretende, no es de menor estimación, sino de mucho más que es otro lamido, y acabado, aunque sea del que reconoce el cabello desde su nacimiento a la punta; que demas de grangear el tiempo que pudo ser gastado impertinentemente, arguye posesión y certeza de aquello que quieren hacer, que sin ella no lo harán y asi estima a los que noblemente, y con estudio han llegado a saberlo ejecutar con el devido conocimiento y arte mas a los que sin razon, y sin respeto ninguno han profesado ensuciar lienzos con este ejemplo, y nombre de Maestros practicos; CARDUCHO 1633, fol 85r.

¹⁵⁸⁴ CARDUCHO 1633, fols. 57r-57v.

¹⁵⁸⁵ CARDUCHO 1633, fol. 110v.

¹⁵⁸⁶ CARDUCHO 1633, fol. 151r.

¹⁵⁸⁷ CARDUCHO 1633, fols. 140v-141r.

¹⁵⁸⁸ CARDUCHO 1633, fols. 155v-156r.

L'Arte de la Pintura di Francisco Pacheco è uno dei pilastri fondamentali della storiografia artistica spagnola, e, malgrado si tratti di una edizione postuma¹⁵⁸⁹, rappresenta uno dei maggiori sforzi di aggiornamento e sistematizzazione teorica del momento¹⁵⁹⁰, attraverso l'uso documentato degli scritti, tra gli altri, di Vasari, León Battista Alberti, Armenini, Paleotti, Van Mander, Lomazzo y Dolce¹⁵⁹¹. Pacheco concepisce la maggior parte delle sue allusioni a Tiziano integrandole nel piano generale dell'opera e usandole in ogni occasione con una funzione specifica. Lo dimostra, per esempio, con motivo del commento relativo alle finiture di Tiziano e El Greco; occasione che coglie come pretesto per mettere a confronto la perizia del primo e gli eccessi del secondo¹⁵⁹², riuscendo in questo modo a definire i criteri di ricezione relativi alla finitura delle pitture¹⁵⁹³. Si tratta di una prospettiva che serve anche per confermare il processo di sedimentazione del concetto spagnolo dei *borrones de Ticiano* inteso come un *adagio* tipico¹⁵⁹⁴. Comunque, la comprensione di queste circostanze non impediscono a Pacheco di criticare quei pittori che vogliono intraprendere questo stesso cammino, considerato una sorta di scorciatoia rispetto ai problemi formali dell'epoca: un tipico utilizzato solo per dimostrare una abilità superficiale e, infine, una risorsa impropria degli artisti fedeli all'arte della pittura. In questo contesto Pacheco è comunque il primo autore spagnolo che definisce chiaramente la differenza tra stile e tipico¹⁵⁹⁵. Sensibilmente differente è la maniera con la quale il trattatista sivigliano disegna la figura storica di Tiziano in termini biografici e cortigiani vincolandola in modo sistematico a quella di suo genero Diego Velázquez, con lo scopo di incrementarne la credibilità artistica. Un processo basato nell'assimilazione/sovrapposizione dei tipici classici¹⁵⁹⁶

¹⁵⁸⁹ BASSEGODA y HUGAS 1990, pp. 43-46.

¹⁵⁹⁰ BASSEGODA y HUGAS 1990, pp. 20-42; HELLWING 1999, pp. 58-61 y 103-108.

¹⁵⁹¹ BASSEGODA y HUGAS 1990, pp. 32-35.

¹⁵⁹² PACHECO 1649, p. 483.

¹⁵⁹³ PACHECO 1649, p. 416.

¹⁵⁹⁴ PACHECO 1649, p. 417.

¹⁵⁹⁵ MORÁN TURINA 1997, 93-116; PORTÚS PÉREZ 1997, 117-127; MANCINI 2003, 121-130; MORÁN TURINA 2003, 139-152; MORÁN TURINA 2006, 121-157.

¹⁵⁹⁶ In questo senso, e non come una circostanza storica reale, è come bisogna considerare la narrazione dell'esposizione pubblica del ritratto equestre di Filippo IV presso la Calle Mayor di Madrid; cfr. PACHECO 1649, p. 205.

con i nuovi modelli cortigiani la cui efficacia già abbiamo verificato¹⁵⁹⁷ e, in questo modo, esaltare l'arte del pittore sivigliano e il mecenatismo di Filippo IV¹⁵⁹⁸.

Gli scritti di Lázaro Díaz del Valle¹⁵⁹⁹ si configurano come il prototipo delle problematiche che offrono una parte consistente degli scritti d'arte spagnoli del XVII secolo, per quanto riguarda il passaggio dalla condizione manoscritta alla stampa. Una condizione che è stata perfettamente riassunta, nel caso del colto autor di León¹⁶⁰⁰, da Sánchez Cantón che non dubitò a definire quei trattati come *apuntes*¹⁶⁰¹. Nella sua condizione di membro della corte di Filippo IV, Lázaro Díaz del Valle, era persona qualificata per ricorrere agli strumenti propri della retorica storiografica dell'epoca¹⁶⁰² per ottenere i suoi obiettivi che erano principalmente di encomiare i pittori spagnoli attraverso i loro meriti cortigiani e artistici¹⁶⁰³. Tra le fonti che cita in modo sistematico vale la pena ricordare Giorgio Vasari e Carlo Ridolfi, segnale evidente dell'intenzione di basare le sue ricostruzioni storico-biografiche su l'*auctoritas* che quei due trattatisti rappresentavano¹⁶⁰⁴. Una posizione perfettamente coerente in un autore che volle vedersi vincolato direttamente ai modelli stessi dell'antichità e quindi, da questa posizione privilegiata, sistematizzare la propria difesa della pittura come un'arte liberale fino al punto di considerarla una disciplina della geometria¹⁶⁰⁵. Nei manoscritti di Lázaro Díez del Valle, Tiziano appare in varie occasioni e con testi di differente estensione, che sembrano essere, comunque, perfettamente coerenti con il profilo che del cadorino si stava disegnando nella letteratura artística del momento. Nell'*Epílogo y*

¹⁵⁹⁷ PACHECO 1649, pp. 147-148.

¹⁵⁹⁸ BROWN 1978, p. 123.

¹⁵⁹⁹ DÍAZ DEL VALLE 1656, pp. 337-393; DÍAZ DEL VALLE 1659, pp. 329-336; RIELLO VELASCO 2004(1), pp. 105-132.

¹⁶⁰⁰ HELLWING 1994, p. 28.

¹⁶⁰¹ DÍAZ DEL VALLE 1659, pp. 327.

¹⁶⁰² RIELLO VELASCO 2005, pp. 184-187.

¹⁶⁰³ HELLWING 1994, pp. 37-41; HELLWING 1999, pp. 55-56 y 108-110; RIELLO VELASCO 2004 (2), pp. 37-40.

¹⁶⁰⁴ DÍAZ DEL VALLE 1656, p. 348.

¹⁶⁰⁵ RIELLO VELASCO 2005, pp. 179-195

*nomenclatura de algunos artífices*¹⁶⁰⁶ appare un primo e sintetico riferimento, mentre di maggiore consistenza è lo sforzo portato a termine da Lázaro Díez del Valle nel suo *Origen e yllustración del nobilísimo y real arte de la pintura*¹⁶⁰⁷. Gli appunti relativi a Tiziano terminano con una perentoria affermazione riguardo alle cause della morte del pittore e alla sua fama eterna¹⁶⁰⁸. In questo modo vien riaffermata l'idea di una superiorità dell'individualità cortigiana dell'artista rispetto alla qualità delle opere: più che i dipinti ciò che sopravvive alla morte fisica è il nome, la reputazione del pittore.

I *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* di Jusepe Martínez¹⁶⁰⁹ sono decisivi per comprendere la storiografia artistica spagnola della seconda metà del XVII secolo pur essendo stati stampati due secoli più tardi¹⁶¹⁰. Una circostanza che, peraltro, non ne limitò la circolazione e la diffusione in contesti eruditi, come dimostra il fatto che il manoscritto venne utilizzato da personaggi come Ponz y Céan Bermúdez, come fonte documentata per i loro rispettivi scritti¹⁶¹¹. Si tratta di un testo di enorme interesse che tocca alcune delle questioni essenziali riguardo alla situazione delle arti, e che presta particolare attenzione agli aspetti relativi al processo di integrazione intellettuale dei pittori nel mondo cortigiano, assimilando la pittura alle altre arti liberali. Un concetto confermato anche nella dedica del volume a don

¹⁶⁰⁶ Tiziano è considerato come autore posteriore a *Durero*, *Iuan Contarino*, *Tiberio Veneciano*, con una sintetica allusione agli elementi essenziali della sua origine familiare, dei suoi onori e della sua qualità artistica, evidenziando, comunque, la sua condizione di cavaliere di Santiago(*sic*): “Ticiano Vecelio de Cadore. Pintor Superior que nació el año 1480 en Cadore. Fue pintor del Sr. Rey D. Felipe 2º y caballero del habito de Santiago”; DÍAZ DEL VALLE 1659, p. 330.

¹⁶⁰⁷ In questo senso Lázaro approfondisce, attraverso la rielaborazione di Ridolfi, l'attività cortigiana del pittore prestando particolare attenzione alla relazione epistolare con Filippo II, citando in maniera integrale due lettere; DÍAZ DEL VALLE 1656, pp. 345-348. Due testi sui quali si è soffermato di recente Fernando Marías, e sui quali precisiamo che il primo si trova in RIDOLFI 1648, pp. 186-187; MANCINI 1998, n° 131, pp. 251-252; mentre il secondo, dato per inedito da MARIAS 2003, p. 113, è compreso tra le lettere tizianesche pubblicate da PALOMINO 1715-1724, p. 379.

¹⁶⁰⁸ “Murió Ticiano herido de peste año 1576. De 99 años de edad más no murió su nombre que vivirá lo que durarán los siglos”; DÍAZ DEL VALLE 1656 [1933], p. 348.

¹⁶⁰⁹ MANRIQUE ARA 2006, pp. 17-110

¹⁶¹⁰ La prima edizione è del 1853 e venne curata da Mariano Nogués Secal; riguardo alla sua fama nel XVIII secolo, cfr. MANRIQUE ARA 2006, pp. 99-104.

¹⁶¹¹ Su questi temi vedi CALVO SERRALLER 1991, pp. 481-482 e GALLEGÓ 1988, pp. 9-12.

Juan José de Austria¹⁶¹² dove si ricorda che i principi non solo si interessavano alle arti come mecenati e collezionisti, ma anche che esercitavano la pittura come parte del loro processo di formazione cortigiana¹⁶¹³. Martínez, che era pittore, entra nel merito delle questioni in un senso squisitamente artistico: distingue, giudica e valuta. Una posizione che ci permette di interpretare alcuni passaggi dei suoi scritti non solo come semplici allusioni a fatti artistici e storici concreti, ma, soprattutto, come indizi di una riflessione più ampia da mettere direttamente in relazione alla rappresentazione di quella fenomenologia della ricezione che stava maturando in quegli anni. Un processo nel quale si prestava particolare attenzione al valore delle finiture dei dipinti¹⁶¹⁴ e rispetto al quale si suggerisce di adottare un criterio di giudizio basato sulla qualità, individualità e unicità che di fatto amplia la semplice riflessione sulla pittura di macchie e quella finita¹⁶¹⁵. Si tratta di una opinione colta, che non aspira a uniformare tutti i pittori con gli stessi criteri di giudizio, ma che vuole distinguere tra gli interpreti fedeli dei differenti stili e quelli che cercano il cammino del successo facile e immediato senza sforzo. Riflessioni che interpretano bene l'essenza ideologica della critica verso coloro che imitavano le *manchas distantes* dell'ultimo Tiziano in quanto via apparentemente facile per il successo¹⁶¹⁶. Allo stesso tempo si tratta di considerazioni che confermano la diffusione di quella maniera di dipingere, spesso di bassa qualità, anche durante la seconda metà del XVII secolo. E' forse in virtù di ciò che Jusepe Martínez progetta di sistematizzare i riferimenti ai discepoli,

¹⁶¹² Sulla figura e il mecenatismo artistico di Juan José de Austria vedi, GONZÁLEZ ASENJO 2006.

¹⁶¹³ PLINIO SENIORE, XXXVI, 86-66.

¹⁶¹⁴ Martínez nel trattato quattordici presta particolare attenzione ai problemi generati per le diverse maniere di intendere la finitura dei dipinti, personificando in Giovanni Bellini, Luca d'Holanda e Durer gli artisti che si dedicarono con maggiore precisione alle terminazioni perfettamente finite dei dipinti. Nel campo contrario, è dove, pur non essendo oggetto di critica, è dove trovano spazio i quattro grandi della veneziana del XVI secolo: Tiziano, Tintoretto, Bassano e Paolo Veronese; cfr. MARTÍNEZ 1675, p. 139.

¹⁶¹⁵ “Es también de advertir, que estos modos han de ser aplicados a la distancia conveniente para gozar de su armonía; por ser unos para ser vistos más cerca y otros más lejos”; MARTÍNEZ 1675, p. 141.

¹⁶¹⁶ “Bien al contrario sucede en nuestros tiempos, y pintores de quienes muchos sabiendo apenas hacer un ojo y una mano, presumen de Ticianos y Corezos, y aun no contentos con esto, son tan desvanecidos y amadores de sus obras que aborrecen todo lo que no es suyo”; MARTÍNEZ 1675, p. 107.

imitatori, copisti e, infine, agli emuli di Tiziano con l'intenzione chiara di creare un repertorio/catalogo del pittore italiano¹⁶¹⁷, capace di informare il lettore del suo libro sulle caratteristiche proprie di quei pittori nelle cui opere si citavano quelle del maestro veneto. In un'altra parte del suo testo, Martínez, ripropone il giudizio artistico riservato da Carlo V a Tiziano, evitando però qualsiasi considerazione di natura cortigiana e centrando il suo discorso sulla coerenza tra decoro e iconografia¹⁶¹⁸.

Il noto memoriale del 1677¹⁶¹⁹, che spesso viene messo in rapporto con le allusioni che fece al suo contenuto Palomino qualche anno più tardi¹⁶²⁰, ci riserva una sorpresa per il numero di volte, tre, che cita Tiziano Vecellio, pur nella sua limitata estensione. Un contesto che, sebbene marcato da un profilo eminentemente giuridico, dovuto alla specificità delle sue rivendicazioni, trasforma Tiziano nella figura topica del pittore cortigiano, soprattutto se interpretiamo il testo da un punto di vista professionale.

José García Hidalgo¹⁶²¹ si configura, con il suo trattato *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura*¹⁶²², come un caso assolutamente isolato nel panorama della letteratura artistica della seconda metà del XVII secolo¹⁶²³. La sua opera si collega con la tradizione teorico-pratica, che era iniziata all'inizio del secolo e che ambiva a coniugare una sintetica introduzione teorica della pittura come arte liberale, con un significativo numero di esempi tecnici e pratici basati su stampe¹⁶²⁴ e modelli¹⁶²⁵ che servivano a rappresentare le differenti opzioni di realizzazione di un quadro: dalla fisiognomia alla

¹⁶¹⁷ MANCINI 2006, 109-121.

¹⁶¹⁸ "A nuestro gran Ticiano le dejó ordenado que hiciera de tamaño del natural su retrato a caballo, armado de punta en blanco, en un campaña con un admirable país, que hoy se halla en la casa del Pardo, juntamente con unos cuadros de unas poesias, que a no ser tan humanas, las tuviera por divinas ilastima grande para nuestra religión!"; MARTÍNEZ 1675, p. 183.

¹⁶¹⁹ CALVO SERRALLER 1991, pp. 529-533.

¹⁶²⁰ CALVO SERRALLER 1991, pp. 529-530.

¹⁶²¹ URREA 1975, pp. 97-117.

¹⁶²² GARCÍA HIDALGO 1693.

¹⁶²³ MATEO 2006, pp. 24-44, 66-67.

¹⁶²⁴ RODRÍGUEZ MOÑINO-SÁNCHEZ CANTÓN 1965; MATEO 2006, pp. 68-73.

¹⁶²⁵ Secondo la definizione indicata da CALVO SERRALLER 1991, pp. 589-590.

forme geometriche, dall'iconografia alla maniera di trattare il complesso tema della prospettiva. Il pittore veneto viene citato in tre occasioni, ognuna delle quali serve in realtà per evidenziare le capacità di alcuni artisti spagnoli del momento come Cariñena, Antolínez oppure Orrente. Nel caso del primo si allude alla sua capacità di dipingere le teste e si arriva fino a soprannominarlo il secondo *Tiziano*¹⁶²⁶. Una situazione simile la riscontriamo anche per il secondo, che viene chiamato appunto il *segundo Tiziano en los países y en los retratos*¹⁶²⁷. Leggermente differente è la prospettiva nella quale situare il legame tra Tiziano e Pedro Orrente: ci troviamo, di fatto, di fronte alla tensione dialettica tra gli obiettivi della pittura e i suoi risultati finali. E' in questo contesto che García Hidalgo compara le possibilità del pittore spagnolo con i suoi risultati effettivi, arrivando alla conclusione che gli eventuali problemi di coerenza formale ed estetica erano il frutto di una scarsa attenzione allo studio dell'anatomia, circostanza che aveva conseguenze dirette sulla qualità delle pitture¹⁶²⁸. Non possiamo considerare casuale, in tal senso, che il metro di comparazione venga stabilito proprio nella figura di Tiziano, rappresentante positivo della pittura di colore ed esempio da non seguire per quanto riguarda l'apparente rapidità e semplicità della sua pittura.

Nel caso della *Descripción Breve del Monasterio de San Lorenzo*, un testo che spesso abbiamo citato e utilizzato nel nostro lavoro, ci troviamo di fronte a uno dei momenti di elaborazione teorica più affascinanti ed emblematici in quanto riunisce una serie di riferimenti assolutamente unici per sintesi ed efficacia semantica. In primo luogo, si tratta di un'opera in continua mutazione durante tutta la seconda metà del XVII secolo, e ha il merito di riassumere i processi di trasformazione della decorazione escurialense, e così, convertirsi in un interprete fedele

¹⁶²⁶ GARCÍA HIDALGO 1693, p. 2 [fol. 7v].

¹⁶²⁷ GARCÍA HIDALGO 1693, p. 2 [fol. 7v].

¹⁶²⁸ “Y en particular en el insigne Español Pedro Orrente, que jamás pudo pintar un niño con blandura, y hermosura, ni un rostro de la Virgen, ni dar a un Ángel la blandura, y terso que sus regalados, y perfectos miembros piden; pues después de averlo notado en muchas de sus obras, lo manifiesta en especial en el admirable lienço de San Sebastián, que tiene en la Metropolitana de Valencia, que pudiendo competir con obras de Tiziano y con todas las mayores que hasta oy se han executado con el dibujo, en el colorido, y en el relieve; ay dos Ángeles, que baxan con laureola, y palma, tan anotomizados los brazos que parecen unos Hercules”; GARCÍA HIDALGO 1693, p. 4 [fol. 7v].

dell'evoluzione del *gusto* in quel preciso momento storico¹⁶²⁹. In secondo luogo, offre la possibilità di comprendere la ripercussione che ebbe il concetto di gusto in uno spazio chiuso e di accesso limitato, come era e seguirà essendo il monasterio de El Escorial durante tutto il XVII secolo e, contemporaneamente, rappresenta l'indice efficace della continua ricerca di un equilibrio semantico tra la descrizione reale delle opere esposte e la loro proiezione letteraria¹⁶³⁰. Una circostanza che supera notevolmente i concetti legati alla semplice narrazione sequenziale delle pitture e che, al contrario, le vincola direttamente con quegli aspetti ideologici determinanti per la corretta valutazione del contesto escurialense inteso come celebrazione dinastica degli Asburgo spagnoli. Stiamo ragionando intorno all'idea che il testo del padre de los Santos, come quelli che lo precedettero¹⁶³¹, sia inteso come una rappresentazione effrastico simbolica dell'accumulazione delle opere d'arte realizzata dai differenti monarchi della casa d'Austria¹⁶³², proprio nel momento in cui iniziavano a materializzarsi i problemi dinastici relativi alla successione di Felipe IV¹⁶³³. In questo senso, recuperare la figura di Tiziano, corrispondeva ad ampliare l'orizzonte delle questioni già trattate dal padre Sigüenza, come abbiamo potuto verificare negli ultimi due capitoli del nostro lavoro.

¹⁶²⁹ CHECA 1994, pp. 150-162; BASSEGODA HUGAS 2002, pp. 38-57.

¹⁶³⁰ SAÉNZ DE MIERA 2000, pp. 205-232.

¹⁶³¹ SIGÜENZA 1605; MAZZOLARI 1650.

¹⁶³² CHECA 1994, pp. 151.

¹⁶³³ BASSEGODA HUGAS 2002, p. 39; BLASCO CASTIÑEYRA 1988, pp. 255-257.

2. DALLA SOCIETÀ CORTIGIANA ALL'ILLUMINISMO

Il *Museo Pictorico y escala optica*¹⁶³⁴ costituisce il primo strumento enciclopedico pubblicato in Spagna al servizio del erudito e del professionista delle arti¹⁶³⁵. La struttura stessa del libro, che dimostra essere stato concepito nel contesto di un “rígido sistema académico”, coerentemente con la visione del secolo nel quale venne pubblicato¹⁶³⁶, si configura in ragione sufficiente per determinarne il successo in quanto offriva la possibilità di sostenere la tesi favorevole al pittore “erudito frente al practicón”¹⁶³⁷. In questo contesto bisogna leggere il profilo straordinario dedicato a Tiziano Vecellio, dove, insieme a notizie e informazioni di grande interesse verifichiamo di nuovo che prendono forma quegli elementi topici la cui funzione consiste nel disegnare una visione globale delle arti e dei relativi contesti storici in Spagna. Un indicatore di quanto affermiamo si trova nel fatto che le allusioni a Tiziano non si limitano alla sua biografia, ovviamente compresa *Parnaso*, ma che appaiono in punti chiave degli altri due tomi, come nel capitolo dedicato alla *Suavidad*, dove il pittore véneto viene citato insieme a Raffaello, Correggio y Annibale Carracci¹⁶³⁸. Inoltre viene esaltata la sua perizia nel proceso di stesura delle cappe pittoriche o velature, un concetto che entra chiaramente in conflitto con le accuse, spesso dirette a Tiziano, di essere maestro dei *borrones*. La seconda, e ancor più appassionante riflessione prospettata da Palomino, vincola direttamente la qualità/soavità della pittura con le condizioni della sua ricezione. Una condizione che, secondo il cordovese, poteva modificare in modo

¹⁶³⁴ PALOMINO 1714-1724.

¹⁶³⁵ Il trattato di Palomino è un libro di frontiera, scritto dalla prospettiva storica del Barocco ma che si trasforma in un testo di riferimento per la sistematizzazione delle Belle arti nella Spagna dell'Illuminismo. Si tratta del primo scritto in terra iberica che ambisce a riunire tre elementi essenziali della teoria artistica: una ampia riflessione teorica sulla funzione delle arti, un compendio tecnico al servizio degli artisti, e, infine, come spiegava Miguel Morán, una summa esaustiva delle biografie degli artisti del passato le cui opere decoravano chiese e palazzi della Spagna che si affacciava al XVIII secolo; MORÁN TURINA 1997, pp. 175-194

¹⁶³⁶ CALVO SERRALLER 1991, p. 619.

¹⁶³⁷ MORÁN TURINA 1997, p. 177.

¹⁶³⁸ PALOMINO 1714-1724, p. 198.

radicale le condizioni di interrelazione tra l'opera d'arte e lo spettatore, fino al punto di mettere in dubbio le opinioni critiche già consolidate rispetto a alcuni artisti del Rinascimento, come lo stesso Raffaello, Antonio Moro o Morales e al grado di finitura delle loro opere¹⁶³⁹. Nell'ultimo parágrafo di questo testo vengono citati i nomi di Carreño de Miranda e Velázquez, che servono per sostanziare un velato riferimento alla pittura di Tiziano, allusa attraverso l'uso di termini che a questa data sembrano quasi essere sinonimi stilistici di quella forma di dipingere come *aborronada, golpeada y pastosa*. Un altro elemento che Palomino vuole evidenziare attraverso questa citazione, e che possiamo vincolare direttamente con la maniera di dipingere di Tiziano, risiede nell'importanza concessa alla capacità di trasformare le forme proprie della natura e della realtà nelle corrispondenti riproduzioni artistiche destinate alla tela, un proceso da sviluppare attraverso lo studio teorico e l'osservazione dei modelli reali. Rispetto a questi ultimi Palomino precisa che possono essere tanto oggetti tratti dalla natura, tanto i dipinti di altri artisti. Un concetto che il proprio autore riassume attraverso la definizione italiana di *Bella Maniera*, massimo e sublime grado dell'arte raggiunto solo da un numero limitato di artisti¹⁶⁴⁰.

In merito al riconoscimento concessi dal sistema cortigiano alla pittura e ai suoi artefici, secondo Palomino, Tiziano viene superato solo da Michelangelo e Raffaello¹⁶⁴¹. Il cadorino diventa, ancora una volta, il punto di riferimento per definire le caratteristiche del pittore cortigiano di successo¹⁶⁴². Un modello la cui efficacia aveva preso forma durante il

¹⁶³⁹ “Solo, digo que no consiste en esto la suavidad que decimos, sino en la acorde unión, y confederación de las tintas, observando lo acabado, y definido, según la proporción de distancia, en que se debe mirar una pintura al respecto de su tamaño. Porque diferente cosa es una pequeña lamina, que se ha de mirar en la mano, o en una muy moderada distancia; o un quadro cuya grandeza de cerca no se comprende, y para poderlo percibir es preciso retirarse por lo menos tanto como su mayor linea, para que con eso pueda caber en el ángulo visual. Y así, todas las veces que en aquella distancia, que se debe mirar una pintura para poderla comprender, se ve la debida unión, y dulzura, esa tiene la verdadera suavidad, aunque de acerca esté aborronada, golpeada, y pastosa, como la vemos en las cosas de Carreño, Velásquez y otros; pues si el mismo natural estuviese puesto en aquella distancia, haría el mismo efecto”; PALOMINO 1714-1724, p. 199.

¹⁶⁴⁰ PALOMINO 1714-1724, pp. 159-160.

¹⁶⁴¹ PALOMINO 1714-1724, pp. 172-179.

¹⁶⁴² “De Michael Angel, y Rafael de Urbino, ya se ha dicho lo bastante; y así paso á el gran Tiziano Vecelio, cuya estimación es notoria, que está de mas todo encareciminetto, pues

XVII secolo, come abbiamo visto, e che venne sancito definitivamente proprio negli scritti di Palomino attraverso un percorso che voleva recuperare un altro degli aspetti propri della peculiare relazione tra Tiziano e Carlo V. Ci riferiamo alla pubblicazione o citazione di alcune delle lettere e patenti relative al pittore, come avevano fatto in precedenza Vasari, Ridolfi, Díez del Valle¹⁶⁴³; era quasi una forma di sancire attraverso le lettere l'esistenza di un rapporto di mecenatismo i cui elementi essenziali e topici vengono ribaditi anche in questo caso. Un esempio concreto lo troviamo nelle esclamazioni riferite direttamente all'imperatore e già in precedenza menzionate da altri autori¹⁶⁴⁴. Inoltre, la presenza di Tiziano è fondamentale per comprendere alcuni dei passaggi chiave delle biografie di altri autori sempre in chiave topica o attraverso l'uso del paragone diretto, come nel caso di Velázquez¹⁶⁴⁵ e dell'eternità della sua fama, considerata allo stesso

fueron casi innumerables los príncipes y señores que le honraron, y solicitaron alguna pintura ó retrato de su mano; pero quien más especialmente le honró, fue el invictísimo señor emperador Carlos Quinto, á quien retrató diferentes veces, y por cada retrato le dio mil escudos de oro, que en aquellos tiempos era más que ahora mil doblones; y finalmente le connaturalizó en España y Alemania, y le armó caballero de la espuela dorada, ciñéndole por su mano el estoque, y señalándole docientos escudos de renta en Milán; y otros tantos le señaló el señor Felipe Segundo, además de otros trecientos que tenía de la señoría de Venecia, que le hizo su patricio, de donde era natural, en la villa de Cador. En el retrato de Tiziano, hecho de su mano misma, que está en el museo del serenísimo señor el gran duque de Florencia, tiene puesto hábito de Santiago, y en otros retratos suyos de pintura y de estampa he visto lo mismo, que sin duda lo debió de obtener después de connaturalizado en España”; PALOMINO 1714-1724, p. 173.

¹⁶⁴³ Cfr. capitolo 2.1.

¹⁶⁴⁴ “Solo diré que habiendo llegado a noticia de Su Majestad Cesárea, que notaban algunos señores, así españoles como alemanes, el que se familiarizase tanto con un pintor, lo que no hacían los otros príncipes, respondió el Cesar: *Que príncipes hay muchos, pero Ticianos uno solo*. Y en otra ocasión, habiéndose caído el pincel, lo levantó el Cesar, y se le dió a Ticiano; el que extrañando tal exceso, con gran confusión, le respondió el emperador: *El Ticiano merece ser servido por el Cesar*”; PALOMINO 1714-1724, p. 174.

¹⁶⁴⁵ “No es creíble la liberalidad, y agrado con que fue recibido nuestro Velázquez de un tan gran Monarca, mandándole tuviese obrador dentro de su Real Palacio, en la galería que llaman del Cierzo, de la que tenía su Majestad llave, y silla, para verle pintar de espacio: Así como lo hizo el Magno Alexandro con Apeles, a quien muy de ordinario iba ver pintar a su oficina, honorándole con tan singulares favores, como los que refiere Plinio en su Historia Natural. Y como la Majestad del Señor Emperador Carlos Quinto, aunque ocupado en tantas guerras, gustaba de ver pintar al Gran Ticiano”; PALOMINO 1714-1724, p. 491; la misma referencia se encuentra por ejemplo en Carducho, p. 20.

livello di quella di Tiziano¹⁶⁴⁶. In entrambi i casi il pittore veneto si trasforma nell'inevitabile punto di riferimento per il pittore *moderno*. Nella medesima linea d'interpretazione dobbiamo considerare alcuni degli episodi citati nella biografia di Tiziano Vecellio, o più precisamente del *Gran Ticiano Vecelio*¹⁶⁴⁷, come lo definisce Palomino. Si tratta di una rinterpretazione delle note di Lázaro Díez del Valle e degli echi delle considerazioni riservate a Luca Giordano¹⁶⁴⁸, rispetto alle quali, comunque, segnaliamo alcune riflessioni di grande importanza relative alla relazione tra decoro e contesto come nel caso della *Santa Margherita* del monastero di San Lorenzo de El Escorial¹⁶⁴⁹.

Mengs considera Tiziano come parte della triade di pittori, insieme a Raffaello e Correggio, in grado di essere dei punti di riferimento ineludibili per la corretta definizione di tutte le caratteristiche e prerogative proprie dell'arte della pittura e della bellezza che da essa deriva. Nella posizione difesa da Mengs convivono le critiche alla sua forma di dipingere¹⁶⁵⁰, con le lodi per aver raggiunto in pittura un corretto equilibrio tra *Imitación y Naturaleza*, attraverso l'uso del colore¹⁶⁵¹, come nel celebre *San Pietro Martire*¹⁶⁵². Inoltre, lo stesso

¹⁶⁴⁶ “No meno eterno hizo Ticiano su nombre con haberse retratado teniendo en sus manos otro con la efigie del Señor Rey Don Felipe Segundo; así como el nombre de Fidias jamás se borró, en cuanto estuvo la estatua de Minerva, y el de Ticiano en cuanto durase el del Señor Felipe Segundo; así también el de Velázquez durará de unos siglos en otros, en cuanto durará el de la excelsa, quanto preciosa Margarita, a cuya sombra inmortaliza su imagen con los benignos influxos de tan soberano dueño”; PALOMINO 1714-1724, p. 509.

¹⁶⁴⁷ Bisogna ricordare che Palomino riserva una qualificazione di questo tipo solo *insigne* Luca Giordano e ai *celebres hermanos* Miguel y Jerónimo García, rispettivamente, PALOMINO 1714-1724, p. 349 y p. 268.

¹⁶⁴⁸ Come nel caso dell'intervento sulla famosa *Annunciazione* del Palazzo Reale di Aranjuez: “Y habiendo hecho otro de la Encarnación del Hijo de Dios para Murano en el Estado de Venecia, no queriendo darle por él doscientos escudos, se lo presentó al Señor Emperador, el qual le dio mil escudos, de ayuda de costa para colores, y lo hizo colocar el Señor Felipe Segundo en la Capilla Real del palacio de Aranjuez, y le retocó Lucas Jordán el año pasado de 1698. por estar muy deteriorado”; PALOMINO 1714-1724, p. 376; GARCÍA FRIAS 2004, pp. 74-77.

¹⁶⁴⁹ PALOMINO 1714-1724, pp. 380-381.

¹⁶⁵⁰ MENGES 1780, pp. 35-58.

¹⁶⁵¹ “Esto se entiende sin separarse jamás de la Imitación de la verdad: y así adquirió en sus obras el mas perfecto Gusto del Colorido; de manera que en esta parte es un verdadero modelo para la Imitación. Enfin, con la distinción de colores halló Ticiano las principales masas, como las había hallado Rafael con el Diseño, y Correggio con el Claroscuro”; MENGES 1780, p. 43.

Mengs reconocía que el Palacio Real de Madrid era colmo de obras de Tiziano todas de gran calidad¹⁶⁵³ e llegó hasta admitir que esa extraordinaria capacidad en el uso del color no era nunca superada por otro artista¹⁶⁵⁴, como se podía deducir del grandioso ejemplo de la *Bacanal*, la pintura de mayor portada clasicista pintada por el italiano¹⁶⁵⁵. En el siguiente párrafo, Mengs enfrenta de modo similar la descripción del *Trionfo de Venere*¹⁶⁵⁶ e concluye con referencias circunstanciadas a las vicisitudes históricas de ambos cuadros, respecto a las que señala el valor, como objetos de estudio, que les concedieron artistas de la talla de Domenichino o Poussin¹⁶⁵⁷. Completamente diferente es el

¹⁶⁵² “El mejor de los cuadros de este gran Pintor es el de San Pedro Martir, donde se mostró gran diseñador y gran colorista, y parece que en él se excedió a sí mismo. Todas sus partes están estudiadas del natural, sin que aparezca el Arte con que se hicieron; y está pintado con tal franqueza, que parece hecho de idea”; MENGES 1780 (II), p. 129.

¹⁶⁵³ PONZ 1793, p. 200.

¹⁶⁵⁴ PONZ 1793, p. 204.

¹⁶⁵⁵ “Es tal en sus pinturas la excelencia de esta parte del Arte, que de ningún modo puede conocerse el artificio, pues todo parece una pura verdad. Era Ticiano sumamente fácil en el manejo del pincel, pero sin negligencia; ante sus toques son dibujados: al efecto, y fuerza de claro, y oscuros de sus cuadros no consiste en la obscuridad de las sombras, o en la claridad de las luces, sino en la disposición de los propios colores locales. Todas las referidas qualidades se pueden ver ejecutadas en el bellissimo Bacanas, cuyas figuras son del tamaño de la tercera parte del natural. Al presente se conserva esta pintura en un gabinete de la Princesa Nuestra Señora. Cada cosa en particular, y todas juntas son tan bellas en este cuadro, que sería larga empresa el describirlo; solo puedo decir a Vmd que jamás paso por delante de él sin pararme, por la admiración que me causa aquella mujer dormida puesta en el primer plano, haciéndome tanta novedad, como si jamás la hubiera observado. El colorido de esta figura es más claro, que jamás usase el Ticiano: la degradación de las tintas tan maravillosas, que yo no he visto en este género cosa mayor en el mundo: no se distingue sino paragonado con mucha atención unas con otras: cada una de por sí parece carne, y la infinita variedad de ellas está sujeta a la idea de un solo tono. En todas las figuras, u en cada una está diferenciada la tinta local de las carnes con mayor propiedad, y los paños son también de bellos colores. Pasando a lo accesorio, el celaje de las nubes claras, los árboles verdes; varios y sombríos, el terreno cubierto de hierbecillas, y todo junto tiene brio, sin salir de la perfecta imitación de la naturaleza”; PONZ 1793, pp. 204-206.

¹⁶⁵⁶ PONZ 1793, p. 206.

¹⁶⁵⁷ “Estos dos cuadros estuvieron en Roma en la casa Ludovisi, y fueron regalados al Rey de España. Los mismos, según lo que cuenta Sandrart, sirvieron de estudio para aprender a hacer bellos niños Dominiquino, Poussin, y el Flamenco: el Albano se sirvió en sus cuadros de un grupito de estos niños, que están bailando. En el Palacio tenemos dos copias, que hizo Rubens e dichos cuadros, pero se pueden considerar como un libro traducido en lengua flamenca, que conserva los pensamientos, habiendo perdido toda gracia”; PONZ 1793, pp. 206-207.

tono delle considerazioni dedicate all'ultimo stile di Tiziano, dove Mengs assume una posizione estremamente dura rispetto a quella forma di dipingere, criticata soprattutto per la sua capacità di ripercuotere negativamente sulle generazioni posteriori. Mengs, non considera questo stile come una libera scelta formale del pittore, ma esclusivamente il frutto della vecchiaia e dell'abbandono. L'unica responsabilità -quasi involontaria- di Tiziano risiederebbe nel fatto di aver lasciato questi quadri, considerati alla stregua da Mengs di cattivi maestri ai quali attinsero vari artisti per imparare l'arte della pittura per la via più facile e rapida¹⁶⁵⁸.

Il *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*¹⁶⁵⁹, con la quasi contemporanea eccezione di Bosarte¹⁶⁶⁰,

¹⁶⁵⁸ “Otras muchas pinturas hay de mano de Ticiano; mas todas ellas hechas posteriormente, y alguna de su vejez, quando ya con la vista cansada descuidaba la limpieza del pincel; pero siempre conservan la excelencia de las tintas. No obstante, he causado daño a la pintura haber dexado el Ticiano tantas obras de esta clase, trabajadas con negligencia; porque muchos Pintores han imitado aquel modo, sin acordarse de que Ticiano había sabido pintar concluido, y que había hecho antes grande estudio en todos los bellos principios, y fundamentos del Arte, bien que fuese superior en la parte del colorido, en que excedió a todos”; PONZ 1793, p. 208.

¹⁶⁵⁹ In questo testo sfocia una parte significativa di quel processo di revisione storica del quale abbiamo registrato i riflessi nelle pagine anteriori e allo stesso tempo si raccolgono le istanze proprie dell'autore e degli intellettuali illuminati spagnoli. Tale orizzonte comune lo possiamo definire attraverso due concetti che Miguel Morán individua rispettivamente nella necessità di procedere a una revisione sistematica dei dati che trovavano origine nella letteratura artistica barocca artistica del barroco e nel rifiuto alle strutture teoriche proprie degli scritti di Palomino; MORÁN TURINA 2001, pp. 7-8 y 14-15.

¹⁶⁶⁰ La renuncia da parte di Bosarte di portare a termine un progetto simile a quello di Cean Bermúdez configura un episodio molto interessante per la ricostruzione di una storia dell'arte in Spagna. Comunque ci sembra opportuno sottolineare che delle opinioni di Bosarte riguardo a Tiziano e al suo stile si proiettano significativamente nella forma di dipingere di El Mudo. In quelle parole si trova la conferma che la pittura a macchie, secondo lo scrittore, aveva origine nell'artista italiano e allo stesso tempo possiamo verificare la difesa delle qualità artistiche dei pittori spagnoli proprio attraverso l'interpretazione di quello stile da parte di El Mudo: “Es mucho que nuestros escritores de antes no hayan tenido noticia de un buen cuadro del Mudo que hay en Valladolid, expuesto a la vista de todos y firmado con letras bien grandes. Se halla este cuadro en un espaciosa sala interior del convento de San Paulo en donde se entierran los religiosos, que llaman el capítulo. Representa a Santo Domingo de pie derecho, tamaño natural, figura muy bien entredicha y colorida, y hasta el perro de hacha en la boca, que es un labrel, está bravamente pintado con caprichosas manchas de buen gusto y un modo de tocar a la manera de Tiziano”; BOSARTE p. 127; MORÁN TURINA 2001, pp. 11-12.

rappresenta un cambio di direzione rispetto a quanto prospettato da Palomino. Ci troviamo di fronte al fatto che Tiziano viene relegato a un profilo e a una importanza decisamente minore, come si può verificare attraverso i riferimenti presenti nelle vite di El Greco¹⁶⁶¹, Velázquez¹⁶⁶², El Mudo¹⁶⁶³ e, anche, Luca Giordano¹⁶⁶⁴. Si tratta di allusioni a quelli che ormai erano luoghi comuni: lo studio dei ritratti da parte de El Greco, l'alunnato de El Mudo, l'ammirazione di Velázquez durante i soggiorni italiani, e, infine, le copie che Luca Giordano faceva passare per originali di Tiziano. Gli aspetti di maggiore interesse li troviamo nella biografia del proprio pittore veneto, dove si toccano questioni rilevanti come la funzione delle repliche nella produzione di Tiziano (alcune delle quali si trovavano in Spagna, *La moneta di Cristo* o il bozzetto del *San Pietro Martire*¹⁶⁶⁵), ma anche il ruolo dell'interrelazione tra maestro e discepoli, a questi ultimi corrispondeva la creazione della struttura essenziale del prodotto artistico che poi veniva finito con l'intervento diretto del maestro¹⁶⁶⁶. In tale contesto è significativa l'importanza che Ceán Bermúdez riserva alle stampe, considerandole una parte essenziale del processo di conoscenza dell'opera di Tiziano, come dimostra il fatto che cita con precisione gli autori delle incisioni¹⁶⁶⁷. Comunque l'aspetto di maggior rilievo nel testo di Ceán Bermúdez risiede nel suo tentativo di ragionare in termini storici applicando una dialettica correttiva rispetto alle affermazioni di Palomino¹⁶⁶⁸, ne sono esempio l'insieme di considerazioni e congetture delle quali si serve Cean per polemizzare con la ricostruzione di Palomino degli ipotetici soggiorni di Tiziano in Spagna¹⁶⁶⁹. Strategie che entrano in contrasto con la precisione riservata alla ricostruzione dell'inizio della relazione tra Tiziano e Filippo II¹⁶⁷⁰, che viene vincolata ai viaggi del pittore e del principe. Un episodio da interpretare nel più ampio contesto degli obiettivi generali di Ceán e, in

¹⁶⁶¹ CEÁN BERMÚDEZ 1800, t.V, pp. 3-4.

¹⁶⁶² CEÁN BERMÚDEZ 1800, t.V, pp. 163-167

¹⁶⁶³ CEÁN BERMÚDEZ 1800, t.V, p. 94.

¹⁶⁶⁴ CEÁN BERMÚDEZ 1800, t.V, pp. 328; 330; 342.

¹⁶⁶⁵ CEÁN BERMÚDEZ 1800, t.V, pp. 26-27.

¹⁶⁶⁶ CEÁN BERMÚDEZ 1800, t.V, pp. 29-31.

¹⁶⁶⁷ CEÁN BERMÚDEZ 1800, t.V, p. 27.

¹⁶⁶⁸ MORÁN TURINA 2001, p. 16.

¹⁶⁶⁹ CEÁN BERMÚDEZ 1800, t.V, pp. 29-31.

¹⁶⁷⁰ CEÁN BERMÚDEZ 1800, t.V, pp. 35-36.

particolare, nel proceso specifico dedicato a esaltare la figura di Carlo V e della corte, considerata come centro di promozione ed elaborazione culturale di gran categoria in contrapposizione ai meccanismi di gestione culturale propri dell'aristocrazia. Un'idea che si materializza nella narrazione, attribuita da Ponz a Cristóbal de Ontañón, della disputa tra Tiziano e i nobili cortigiani¹⁶⁷¹. Non si tratta solo dell'ennesima riproposizione del celebre episodio del pennello caduto, ma soprattutto siamo di fronte all'ultimo tassello del proceso di ricezione di Tiziano da parte del mondo delle arti in Spagna, dove il pittore italiano rappresentò durante almeno duecento anni il prototipo dell'artista colto, riconosciuto dal sistema cortigiano e dal príncipe fino al punto di riuscire a superare la nobiltà di sangue attraverso l'esercizio della pittura. Era la fine di una epoca, Ceán Bermúdez e il neoclassicismo imperante stavano aprendo le porte a una nuova estetica, rispetto alla quale più che il dibattito sulla nobiltà delle arti e degli artisti, interessava discutere dei riflessi della bellezza nella società¹⁶⁷².

¹⁶⁷¹ “D. Cristóbal de Ontañón, ayuda de cámara de Carlos II, y sugeto muy conocido en la corte por su afición e inteligencia en la pintura, refiere en una declaración que dio a fines del siglo XVII sobre el pleyto del Soldado, un pasaje que no debemos de omitir. Dice, pues, que para cortar Carlos V una disputa que se había suscitado a su presencia entre los grandes de España y Ticiano, sobre la naturaleza del arte de la pintura, le mandó traer la tablilla y pinceles para retocar un quadro que estaba colocado sobre una puerta de la pieza en que se hallaban. Obedeció al momento, y expuso que sin andamio no alcanzaba a pintarle. Echó mano el emperador a una mesa que estaba inmediata, ayudándole los grandes a ponerla en el sitio proporcionado, y le dixo, *sobre esta alcanzareis*. Subióse el pintor sobre ella, y como tampoco alcanzase, tomando el Cesar el bufete por una esquina, le dixo *yo aré que alcanceis*; y añadió a los grandes que estaban al otro lado: *levantad, que todos debemos levantar a un hombre tan grande y tenerle en palmas y darle a esta sciencia y arte el ser emperador de todas*. No quedaron muy contentos los magnates, y desde entonces miraron con envidia y odio a Ticiano, ni faltó quien se atreviese a insinuar al Emperador quanto se notaba en la corte la familiaridad que tenía con el pintor prefiriéndole a los príncipes; a lo que respondió S. M.: *Hay muchos príncipes, y Ticiano es uno solo*”; CEÁN BERMÚDEZ 1800, t.V, pp. 31-32.

¹⁶⁷² SERRERA CONTRERAS 1990, pp. 135-159.

Bibliografía

ABAD 1987

Abad F., "El pensamiento reformista y utópico de Alfonso de Valdés", en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 6, 1987, pp. 445-453

ADAMS-RAWLES-SAUNDERS 1999-2000

Adams A., Rawles S., Saunders A., *A Bibliography of French Emblem Books*, Geneve-Drotz 1999-2000,

ADORNI 1989

Adorni B., "L'ingresso di Carlo V a Milano nel 1541", en *Giulio Romano*, Catálogo de la Exposición, Milán 1989, Milán 1989, pp. 500-501

AGUEDA 1989

Agueda M., "Introducción", en *Mengs 1780*, Madrid 1989,

AGUSTIN 1744

Agustín A., *Diálogos de medallas inscripciones y otras antigüedades*, edición facsimil, Francisco Olmos J. M., Reyes Gómez F., ed., Madrid 2006, Madrid 1744,

AIKEMA - BROWN 1999

Aikema B., Brown B. L., "Venezia: crocevia tra Nord e Sud", en *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, Catálogo de la Exposición del Palazzo Grassi, Aikema B., Brown B.L., Nepi Sciré G. (coms.), Venecia 1999, Milán 1999, pp. 18-25

AIKEMA 1999

Aikema B., "Pittura veneziana del XV secolo e ars nova dei Paesi Bassi", en *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, Catálogo de la Exposición del Palazzo Grassi, Aikema B., Brown B.L., Nepi Sciré G. (coms.), Venecia 1999, Milán 1999, pp. 176-183

ALBERIGO 1961

Alberigo G., "Filippo Archinto", en *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1961, vol. III, pp. 761-764

ALBERTI 1451

Alberti L. B., *I libri della famiglia*, Romano R., Tenenti A. eds., Turín 1969,

ALBERTI 1547

Alberti L. B., *La pittura*, Domenichi (trad.) ed. facsimil 1988, Venezia 1547,

ALCALÁ GALVE 1996

Alcalá Galve A., *Obra Completa. Alfonso de Valdés*, Madrid 1996,

ALCALÁ GALVE 1997

Alcalá Galve A., *Juan de Valdés. Diálogos, escritos espirituales, cartas*, Madrid 1997,

ALCIATI 1531

Alciati A., *Emblemata*, Padua 1621

ALCINA ROVIRA-SAVADÓ RECASENS

Alvina Rovira J. F., Salvadó Recanses J., *La biblioteca de Antonio Agustín. Los impresos de un humanista de la Contrarreforma*, Salamanca 2007

ALLENDE-SALAZAR 1925

Allende Salazar J., "Don Felipe de Guevara coleccionista y escritor de arte del siglo XVI", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº 2 (1925), pp. 189-192

ALMELA 1594

Almela J. A., "Descripción de la Octava Maravilla del Mundo", De Andrés G., ed., en *Documentos para la historia del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, vol. VI, 1962, pp. 5-98

ALPERS 1960

Alpers S.L., "Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in the Vasari's Lives", en *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 23 (1960), pp. 190-215

ALPERS 1972

Alpers S.L., Alpers P., "Ut Pictura Noesis: Criticism in the Literary Studies and Art History", en *New Literary History*, nº 3.3, pp. 438-458

ÁLVAR EZQUERRA 1986

Álvar Ezquerro A., ed., *Antonio Pérez relaciones y cartas*, Madrid 1986

ÁLVAREZ -IGLESIAS MORAN 2001

Álvarez Morán M. C., Iglesias Montiel R. M., "La traducción de la Genaalogía deorum y su papel de difusora de la mitología clásicas", en *Cuadernos de Filología Italiana*, nº extraordinario 2001, pp. 215-239

ÁLVAREZ LOPERA 1999

Álvarez Lopera J., "La expulsión de los mercaderes del templo", en *El Greco : identidad y transformación : Creta. Italia. España*, Álvarez Lopera com., Catálogo de la Exposición, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, febrero 16 de mayo, Madrid 1999, nº 12, p. 350

ÁLVAREZ LOPERA 2005

Álvarez Lopera J., "La pintura veneciana en el Madrid del Barroco : consideración e influencia", en *Tiziano y el legado veneciano*, Madrid 2005, pp. 241-262

ÁLVAREZ LOPERA 2005

Álvarez Lopera J., "La reconstrucción del Salón de Reinos. Estado y replanteamiento de la cuestión", en *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Úbeda de los Cobos A., com., Catálogo de la Exposición, Museo del Prado, Madrid 2005, pp. 91-111

ÁLVAREZ TURIENZO 1963

Álvarez Turienzo S., *El Escorial en las Letras Españolas*, Madrid 1963

ÁLVAREZ TURIENZO 1963

Álvarez Turienzo S., "Fray José de Sigüenza y las interpretaciones de El Escorial", en *Reales Sitios*, nº 2, 1966, pp. 62-72

AMES-LEWIS 2000

Ames-Lewis F., *The intellectual life of the early Renaissance artist*, New Haven 2000

ANDRÉS MARTÍN 1996

Andrés Martín M., "La espiritualidad de fray Luis de León", en *Fray Luis de León. Historia, humanismo y letras*, García de la Concha V., San José Lera J., eds., Salamanca 1996, pp. 223-239

ANGULO IÑÍGUEZ 1947

Angulo Iñíguez D., "Nuevas pinturas del Renacimiento en Navarra", en *Príncipe de Viana*, nº 27 (1947), pp. 159-170

ANGULO IÑÍGUEZ 1948

Angulo Iñíguez D., "Las Hilanderas", en *Archivo Español de Arte*, nº 21 (1946), pp. 1-19

APARICIO MAYDEU 1996

Aparicio Maydeu J., "Calderón y la letra menuda de la contrarreforma: los medios visibles de la comedia teológica", en *Entorno al teatro del Siglo de Oro*, Almería 1996,

ARDEMANS 1719

Ardemans T., *Ordenanzas de Madrid*, edición facsimil, Maxtor, ed. 2005, Madrid 1830

ARETINO 1535

Aretino P., *Il Genesi*, Venecia 1535

ARETINO 1551

Aretino P., *Il Genesi, l'Humanità di Christo, et I Salmi, Opere di M. Pietro Aretino*, Venecia 1551

ARETINO 1957

Aretino P., *Lettere sull'arte*, Camesasca E., ed., Milán 1957

ARETINO 1990

Aretino P., *Lettere*, Procaccioli P. ed., Milán 1990

ARGAN 1969

Argan G. C., "La storia dell'Arte", en *Storia dell'arte*, nº 1, 1969, pp. 5-6

ARGAN 1984

Argan G. C., "Il manierismo nell'arte veneta", en *Cultura e società nel Rinascimento tra riforme e manierismi*, Branca V., Ossola C., eds., pp. 135-151, Florencia 1984

ARGOTE DE MOLINA 1582

Argote de Molina G., *Libro de la Montería que mandó escribir el Muy alto y Muy poderoso Rey Don Alonso de Castilla y de León, último deste nombre*, Sevilla 1582

ARIANI 1974

Ariani M., *Tra teatro classico e manierismo. Il teatro tragico del Cinquento*, Florencia 1974

ARIOSTO 1518

Ariosto L., *Satire e lettere*, Segre C., ed., Turín 1976

ARIOSTO 1532

Ariosto L., *Orlando Furioso*, ed. Innamorati G., Milán 1995

ARMENINI 1587

Armenini G. B., *De' veri precetti della pittura*, libri III, Ravenna 1587

ARTIMIEVA 2007

Artimieva I., "Maria Magdalena", en *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, Ferino Pagden com., Catálogo de la Exposición, Viena Kunsthistorisches Museum, octubre 2007-enero 2008, Viena 2007, nº 3.11, pp. 319-322

ÁVILA Y ZÚÑIGA 1548

Ávila y Zúñiga 1948 Comentario de la Guerra de Alemania hecha por Carlos V, máximo emperador romano, rey de España, en el año de 1546 y 1547, Rosell C., ed., en *Biblioteca de autores españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días : historiadores de sucesos particulares*, Madrid 1946, pp. 409-449

AZCÁRATE 1992

Azcárate J. M., "Inventario del Palacio del Pardo 1623", en *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid 1992, pp. 783-794

BAGLIETTO-ARNAIZ-HERRERO 1992

Baglietto P., Araniz V., Herrero S., "San Jerónimo de Tiziano. Estudio técnico", en *Reales Sitios*, nº 114 (1992), pp. 29-36

BAINTON 1958

Bainton R. H., *La riforma protestante*, Turín 1958

BAINTON 1970

Bainton R. H., *Erasmus della cristianità*, Florencia 1970

BALAO GONZÁLEZ 1999

Balao González A., "Restauración de la Última cena y San Juan Bautista de Tiziano del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial", en *Tiziano. Técnicas y restauraciones*, Checa F., dir., Mancini M., ed., Actas del Simposium Internacional celebrado en el Museo Nacional del Prado, junio de 1999, Madrid 1999, pp. 193-199

BALLARIN 1993

Ballarin A., "le problème des oeuvres de la jeunesse de Titien. Avancées et reculs de la critique", en *Le Siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, París 1993, pp. 356-366

BALSAMO 1976-1977

Balsamo L., "The Origins of Printing in Italy and England", en *Journal of the Printing Historical Society*, nº 11 (1976-1977), pp. 48-63

BALTOYIANNI 1995

Baltoyianni C., "The place of Domenicos Theotocopulos in 16th-century Cretan Painting, and the Icon of Christ from Patmos", en *El Greco of Crete*, Creta 1995, pp. 75-96

BANGO 1986

Bango I., Mena M., Gutiérrez Pastor I., *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Madrid 1986

BANGO TORVISO 1986

Bango Torviso I., "Iconografía de San Lorenzo", en *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Catálogo de la Exposición, Madrid Biblioteca Nacional 1985, Madrid 1985, pp. 367-419

BANZ 2000

Banz C., "Zwischen Repräsentation und Humanismus -- Zu Funktion und Anspruch von Granvelles Mäzenatentum", en *Les Granvelle et les Anciens Pays-Bas*, De Jonge K., Janssens G., ed., Lovania 2000, pp. 289-409

BARASCH 1990

Barasch M., "The Frontal Icon: A Genre in Christian art", en *Genres in Visual Representations: Proceedings of a Conference Held in 1986 by Invitation of the Werner-Reimers-Stiftung in Bad Homburg (Federal Republic of Germany)*, Bad Homburg 1990, pp. 31-44

BARBERÁN

Barberán C., "El Padre Sigüenza como crítico de arte de las pinturas del Monasterio de El Escorial. Monasterio de El Escorial", en *La Ciudad de Dios*, nº 177, 1964, pp. 86-99

BARBIERI 1965

Barbieri F., "Libri e Stampatori nella Roma dei Papi", en *Studi Romani*, nº 13, pp. 433-444

BAROCCHI 1950

Barocchi P., *Il Rosso Fiorentino*, Firenze 1950

BAROCCHI 1960

Barocchi P., ed. *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, vol. I, Varchi, Pino, Dolce, Danti, Sorte, Turín 1960,

BAROCCHI 1964

Barocchi P., *Vasari Pittore*, Milán 1964,

BAROCCHI 1970

Barocchi P., "Fortuna dell'Ariosto nella trattatistica figurativa", en *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini*, Padova 1970, pp. 388-405

BAROCCHI 1979

Barocchi P., "Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi", en *Storia dell'arte italiana*, Torino 1979, II, pp. 5-81

BASSEGODA Y HUGAS 2000

Bassegoda y Hugas B., "Las colecciones pictóricas de El Escorial. De Felipe II a Felipe IV", en *Felipe II y las Artes*, Tovar Martín V., dir., Actas del Congreso Internacional , Madrid 9-12 diciembre 1998, Madrid 2000, pp. 465-478

BASSEGODA Y HUGAS 2000-2001

Bassegoda y Hugas B., "El Libro de retratos de Pacheco y la verdadera efigie de don Diego Hurtado de Mendoza", en *Locvs Amoenus*, nº 5, pp. 205-215

BASSEGODA Y HUGAS 2002

Bassegoda y Hugas B., *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble del monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quillet (1809)*, Barcelona 2002

BASSEGODA Y HUGAS 2004

Bassegoda y Hugas B., "La fachada norte del Alcázar de Madrid", en *Reales Sitios*, nº 160, pp. 64-67

BATAILLON 1950

Bataillon M., *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del Siglo XVI*, México 1950 [Madrid 1991],

BATAILLON 1978

Bataillon M., "Un problema de la influencia de Erasmo en España. El Elogio de la locura", en *Erasmus y el erasmismo*, Barcelona 1978 [Barcelona 2000], pp. 327-359

BATTISTI 1954

Battisti E., "Disegni inediti di Tiziano e lo studio d'Alfonso d'Este", en *Commentari*, nº VIII (1954), pp. 191-216

BATTISTI 1980

Battisti E., "Le origini religiose del paesaggio veneto", en *Venezia Cinquecento. Studi di Storia dell'arte e della Cultura. Studi di Storia dell'arte e della Cultura*, nº 2 (1991), pp. 9-25

BATTISTI 1990

Battisti E., *Renacimiento y Barroco*, Madrid 1990

BATTISTINI 1994

Battistini A., "L'io e la memoria", en *Manuale di Storia della letteratura italiana*, Turín 1994, pp. 435-486

BAUER 1970

Bauer R. J., A Phenomenon of Epistemology in the Reinassance, en *Journal of the History of Ideas*, vol. 31, nº2 (1970), pp. 221-228

BAXANDALL 1978

Baxandall M., *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona 1978

BAYER 1998

Beyer A., "Dosso's Public: The Este Court of Ferrara", en *Dosso Dossi. Court Painter in Renaissance Ferrara*, Catálogo de la Exposición del Metropolitan Museum de Nueva York, Nueva York 1998, pp. 27-54

BEER 1891

Beer R., "Acten, Regesten und Inventare aus dem Archivo General zu Simancas", en *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhochsten Kaiserhauses*, Viena 1891, t. XII, Theil II, pp. XCI-CCIV

BEER 1993

Beer M., "Idea del ritratto femminile e retrorica del Classicismo: i Ritratti di Isabella d'Este di Gian Giorgio Trissino", en *Il ritratto e la Memoria. Materiali 3*. Gentili A., Morell P., Cieri Via C., eds., Roma 1993, pp. 253-270

BELLARMINO 1600

Bellarmino R., *Dichiarazione più copiosa della dottrina cristiana composta per ordine di N.S. papa Clemente VIII*, Roma 1600 [Parma 1780],

BELLORI 1672

Bellori G. P., *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, ed. anastática Bolonia 1977, Roma 1672,

BELLUZZI 1980

Belluzzi A., "Carlo V a Mantova e Milano", en *La città effimera e l'universo del giardino*, Roma 1980

BELTING 1981

Belting H., *Das Bild und sein Publikum in Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlín 1981

BELTING 1990

Belting H., *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kuns*, Munich 1990

BELTING 1996

Belting H., *Giovanni Bellini. La Pietà*, Módena 1996

BEMBO 1525

Bembo P., *Prose della volgar lingua, Gli Asolani, Rime*, Dionisotti C., ed., Turín 1989

BENITO 1991

Benito Doménech F., "Anotaciones al pintor flamenco Pablo Schepers", en *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 73, 1991, pp. 461-476

BENZI 1997

Benzi F., "Baccio Pontelli a Roma, e il 'Codex Escorialensis'", en *Sisto IV. Le arti a Roma nel primo Rinascimento*, Crescentini C., MacGrath M. B., eds., Roma 1997, pp. 475-496

BERMEJO 1999

Bermejo E., "Pintores Flamencos que trabajaron para las corts de Carlos V y Felipe II", en *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe V*, Actas de las IX jornadas de Arte CSIC, Madrid 24-27 noviembre 1998, Madrid 1999, pp. 97-111

BERMÚDEZ DE CASTRO 1841

Bermúdez de Castro S., *Antonio Pérez. Secretario de Estado del rey Felipe II*, Madrid 1841

BERNABEI 1978

Bernabei F., "Tiziano e Ludovico Dolce", en *Tiziano e il Manierismo Europeo*, Pallucchini R., ed., Florencia 1978, pp. 307-337

BERNHARD-LEFEBVRE-RAPP 1990

Bernhard J., Lefebvre C., Rapp F., *L'Époque de la Réforme et du Concile de Trente*, París 1990

BERNINI 1976

Bernini 1976 "Tiziano per i Duchi di Urbino", en *Tiziano per i Duchi di Urbino*, Catálogo de la Exposición, Urbino Palacio Ducal agosto-noviembre 1976, Urbino 1976

BERNIS 1990

Bernis C., "La moda en la España de Felipe II a través del retrato de corte", en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Serrera J. M., com., Catálogo de la Exposición del Museo Nacional del Prado, Madrid 1990, Madrid 1990, pp. 65-112

BEROQUI 1925

Beroqui P., "Tiziano en el Museo del Prado", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid 1925, tomo XXXIII (1925), pp. 131, 177, 245

BEROQUI 1926

Beroqui P., "Tiziano en el Museo del Prado", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid 1926, tomo XXXIV (1926), pp. 73-91, 233-252

BEROQUI 1927 (a)

Beroqui P., "Tiziano en el Museo del Prado", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid 1927, tomo XXXV (1927), pp. 1-20, 97-119

BEROQUI 1927 (b)

Beroqui P., *Tiziano en el Museo del Prado*, Madrid 1927

BEROQUI 1946

Beroqui P., *Tiziano en el Museo del Prado*, Madrid 1946

BIANCHI BANDINELLI 1985

Bianchi Bandinelli R., *Introduzione all'archologia classica come storia dell'arte antica*, Roma- Bari 1985

BIERENS DE HAAN 1948

Bierens de HAAN J.C.J., *L'oeuvre gravé de Cornelis Cort, graveur hollandaise*, Haya 1948

BIERWIRTH 2002

Bierwirth M., *Titians Gloria*, San Petersburgo 2002

BIGALLI 1986

Bigalli D., *Figure del Principe. Ricerche su politica e umanismo nel Portogallo e nella Spagna del Cinquecento*, Milano 1985

BIONDI 1980

Biondi A., "Il convito di Don Pio Rossi: società chiusa e corte ambigua", en *La corte e il Cortegiano. II- Un modello europeo*, Prosperi A., ed., Roma 1980, pp. 93-112

BLANCHARD 2005

Blanchard J.-V., *L'optique du discours au XVII siècle: de la rhétorique des jésuites au style de la raison moderne (Descartes, Pascal)*, Laval 2005

BLASCO CASTIÑEYRA 1999

Blasco Castiñeyra S. *El padre Sigüenza y El Escorial*, Universidad Complutense Tesis Inéditas, Madrid 1999

BLASCO ESQUIVIAS 1992

Blasco Esquivias B., *Teodoro Ardemans y su entorno en el cambio de siglo (1661-1726) : Aspectos de la arquitectura y el urbanismo madrileños de Felipe II a Carlos III*, Universidad Complutense Tesis Inéditas, Madrid 1992

BLÁZQUEZ

Blázquez J. M., "Temas de la mitología clásica en las pinturas de la corte de Felipe II", en *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe V*, Actas de las IX jornadas de Arte CSIC, Madrid 24-27 noviembre 1998, Madrid 1999, pp. 321-333

BLUNT 1980

Blunt A., *El concilio de Trento y el arte religioso*, Madrid 1980

BOCCACCIO 1360

Boccaccio G., *La genealogía de los dioses paganos*, Alvarez M. C., Iglesias R. M., eds., Barcelona 1983

BODART 1995

Bodart D. H., "Tiziano e i parametri di committenza di Federico Gonzaga", en *Venezia Cinquecento. Studi di Storia dell'arte e della Cultura. Studi di Storia dell'arte e della Cultura*, nº 10 (1995), pp. 35-39

BODART 1997

Bodart D. H., "La codificación de l'image impériale de Charles Quint par Titien", en *Revue des Archéologues et Historiens d'art du Louvain*, nº XXX (1997), pp. 361-79

BODART 1998

Bodart D. H., *Tiziano e Federico II Gonzaga. Storia di un rapporto di committenza*, Roma 1998,

BODART 2000

Bodart D. H., "Algunos anacronismos en los retratos de Carlos V", en *Boletín del Museo del Prado*, tomo XVIII, nº 36, pp. 7-24

BODON 1997

Bodon G., *Enea Vico fra memoria e miraggio della classicità*, Roma 1997

BOLOGNA 1991

Bologna C., "Il Theatro segreto di Giulio Camillo: l'Urtext ritrovato", en *Venezia Cinquecento. Studi di Storia dell'arte e della Cultura. Studi di Storia dell'arte e della Cultura*, Roma 1991, nº 2 (1991), pp. 217-271

BOLOGNA 1992

Bologna F., *L'incredulità del Caravaggio*, Turín 1992

BOLOGNA 1998

Bologna C., "Lettura delle Satire", en *La macchina del Furioso. Lettura dell'Orlando Furioso e delle Satire*, Turín 1998

BOLZONI 1984

Bolzoni L., "Oratoria e prediche", en *Letteratura Italian, III/2: Le forme del testo. La prosa*, Turín 1984, pp. 1041-1074

BOLZONI 1995

Bolzoni L., *Le stanze della Memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Turín 1995

BONAZZA 2007

Bonazza N., "Verkündigung", en *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, Ferino Pagden com., Catálogo de la Exposición, Viena Kunsthistorisches Museum, octubre 2007-enero 2008, Viena 2007, nº 3.4, pp. 297-298

BONNEFOY 2005

Bonnefoy Y., *La civiltà delle immagini. Pittori e poeti d'Italia*, Roma 2005

BORA 1977

Bora G., "La cultura figurativa a Milano", en *Omaggio a Tiziano*, Catálogo de la Exposición, Milán 1977, Milán 1977, pp. 45-86

BORCHERT 2005

Borchert T. H., "Auf den Hund gekommen. Das portrait Karls V. mit Hund von Tizian und Seisenegger", en *Tizian versus Seisenegger. Die Portraits Karls V. mit Hund Ein Holbeinstreit*, Ferino-Pagden S., Beyer A., eds., en *Tizian versus Seisenegger. Die Portraits Karls V. mit Hund Ein Holbeinstreit*, Ferino-Pagden S., Beyer A., eds., Turnhout 2005, pp. 109-123

BOREAN 2004

Borean L., "Le Maddalene penitenti di Tiziano", en *Studi Tizianeschi*, Milán 2004, II (2004), pp. 44-47

BOROBIA 1999

Borobia M., "Visión de San Lorenzo", en *El Greco : identidad y transformación : Creta. Italia. España*, Álvarez Lopera com., Catálogo de la Exposición, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, febrero 16 de mayo, Madrid 1999, nº 24, p. 362

BORROMEO 1625

Borromeo F., *Musaeum. La Pinacoteca Ambrosiana nelle memorie del suo fondatore*, Ravasi G., ed., Milán 1997, Milán 1627

BORRONI 1969

Borroni F., "Britto (Brito) Giovanni", en *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1969, vol. 16, pp. 351-352

BORRONI- KOZAKIEWICZ 1976

Borroni L., Kozakiewicz H., "Caraglio", en *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1976, vol. 19, pp. 615-618

BORSETTO 1989

Borsetto L., "L'“ufficio di tradurre”: Lodovico Dolce dentro e fuori la stamperia Giolitina", en *Culture et professions en Italie (XVe – XVIIIe siècles)*, Charles Fiorato A., ed., París 1989, pp. 91-115

BOSARTE 1804

Bosarte I., *Viaje artístico a varios pueblos de España*, Madrid 1804

BOSCHINI 1660

Boschini M., *Carta del navegar pitoresco*, Venecia 1660

BOSCHINI 1674

Boschini M., *Le Ricche Miniere de la pittura Veneziana*, Venecia 1674

BOTTARI-CRESPI 1754-1788

Bottari M.G., Crespi L., *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura, architettura, scritte de' più celebri maestri che in dette arti fioriron dal secolo XV al XVII*, Roma 1754-1788

BOTTARI-TICOZZI 1822-1825

Bottari M.G., Ticozzi S., *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura, architettura, scritte dai più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, XVII, pubblicate da M.G. Bottari e continuate fino ai giorni nostri da S. Ticozzi*, 8 vols., Milán 1822-1825

BOTTINEAU 1986

Bottineau Y., *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid 1986

BOUZA 1994

Bouza F., "La majestad de Felipe II. Construcción del mito real", en *La corte de Felipe II*, Martínez Millán dir., Madrid 1994

BOUZA 1998

Bouza F., *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid 1998

BOUZA 1998

Bouza F., "Ardides del Arte. Cultura de corte, acción política y artes visuales en tiempos de Felipe II", en *Felipe II. Un monarca y su época*, Checa F., com., Catálogo de la Exposición Museo Nacional del Prado-Sociedad Estatal para la conmemoraciones de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid 1998-1999, Madrid 1998, pp. 57-81

BRAGHIROLI 1856

Braghirolli W., *Lettere inedite di alcuni illustri italiani*, Milán 1856

BRAGHIROLI 1881

Braghirolli W., "Tiziano alla corte dei Gonzaga a Mantova", en *Atti e Memorie della Reale Accademia Virgiliana*, Mantua 1881, pp. 59-144

BRANCA 1979

Branca V., "Due solitudini in un carteggio: Tiziano e Filippo II", en *Medioevo e Rinascimento veneto con altri studi in onore di Lino Lazzarini*, Padua 1979, vol. II, pp. 203-209

BRANDI 1993

Brandi K., Carlos V. Vida y fortuna de una personalidad y un imperio mundial, México 1993

BRAUNFELS 1956

Braunfels W., "Titian's Augsburg Kaiserbildnisse", en *Kunstgeschichtliche Studien für H. Kauffmann*, Berlin 1956, pp. 192-200

BRAUNFELS 1980

Braunfels W., "I quadri di Tiziano nello studio di Biri Grande (1530-1576)", en *Tiziano e Venezia*, Convegno Internazionale di Studi (Venezia 1976), Vicenza 1980, pp. 407-410

BRENDEL 1955

Brendel O., "Borrowings from Ancient Art in Titian", en *The Art Bulletin*, XXVIII, 1946, pp. 113-125

BREUER-HERMANN 1990

Breuer-Hermann S., "Alonso Sánchez Coello vida y obra", en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*. Serrera J. M., com., Catálogo de la Exposición del Museo Nacional del Prado, Madrid 1990, Madrid 1990, pp. 13-36

BRIGANTI 1961

Briganti G., *La maniera italiana*, Firenze 1961

BROWN 1965

Brown J., "La teoría del arte de Pablo de Céspedes", en *Revista de Ideas Estéticas*, nº 23, 1965, pp. 99-105

BROWN 1978

Brown J., *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*, Princeton 1978

BROWN 1993

Brown D. A., "The Penitenti in The Feast of the Gods", en *Titian 500*, Manca E., ed., Actas del Congreso (Washington CASVA-National Gallery of Art 1990), Washington 1993, pp. 289-299

BROWN 2002

Brown J., "Retrato de Carlos V con un perro", en *La almoneda del Siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655*, Brown J., com., Catálogo de la Exposición, Museo Nacional del Prado, Madrid 2002, Madrid 2002, nº 22, pp. 188-189

BROWN 2002

Brown J., "Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1654", en *La almoneda del Siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655*, Brown J., com., Catálogo de la Exposición, Museo Nacional del Prado, Madrid 2002, Madrid 2002, nº 22, pp. 41-68

BROWN-GARRIDO 1988

Brown J., Garrido C., *The Technique of Genius*, New Haven-Londres 1998,

BRUGNOLI 1987

Brugnoli P., *La Cattedrale di Verona nelle sue vicende edilizie dal secolo IV al XVI*, Venezia 1976

BRULEZ 1965

Brulez W., *Marchands flamands a Venise. I (1568-1605)*, Bruselas-Roma 1965

BRUNI 1977

Bruni R. L., "Polemiche cinquecentesche. Franco, Aretino, Domenichi", en *Italian Studies*, XXXII (1977), pp. 56-67

BULL 1987

Bull D., "The restoration of Bellini's-Titian Feast of the Gods", en *Bacchanals by Titian and Rubens*, Cavalli-Björkman ed. Papers given at symposium in the Nationalmuseum, Stockholm march 1987, Stockholm 1987, pp. 9-16

BUNES IBARRA 1998

Bunes Ibarra M. Á., "El mundo mediterráneo y los turcos", en *Las sociedades ibéricas y el mar*, Checa Cremades F., coord., Madrid 1998, pp. 191-211

BURKE 1998

Burke P., *Los avatares de El cortesano*, Roma 1998,

BURKE 2002

Burke P., "El erasmismo en el contexto europeo", en *Erasmus en España. La recepción del Humanismo en el primer Renacimiento español*, Martínez-Burgos P., com., Catálogo de la Exposición de Seacex, Salamanca 2002, Madrid 2002, pp. 49-58

BURKE-CHERRY 1997

Burke M., Cherry P., *Collection of Paintings in Madrid 1601-1775*, California 1997

BURY 2004

Bury M., "Printmaking in Age of Titian", en *The Age of Titian*, Catálogo de la Exposición, National Gallery of Scotland Edimburgh 2004, pp. 277-281

BURY 1989

Bury J. B., "Francisco de Holanda's Treatise on Portraiture", en *IV Simposio Luso Español de Historia del Arte: Portugal e Espanha ante Europa y Além-mar*, Coimbra 1989, pp. 87-103

BUSTAMANTE - MARÍAS 1985

Bustamante A., Marías F., "El Escorial y la cultura arquitectónica de su tiempo", en *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Catálogo de la Exposición, Madrid Biblioteca Nacional 1985, Madrid 1985, pp. 117-148

BUSTAMANTE 1994

Bustamante A., *La octava maravilla del Mundo (estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II)*, Madrid 1994

BUSTAMANTE 1999

Bustamante A., "Valores y criterios artísticos en el siglo XVI español", en *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe V*, Actas de las IX jornadas de Arte CSIC, Madrid 24-27 noviembre 1998, Madrid 1999, pp. 25-37

BUSTAMANTE GARCÍA 1991

Bustamante García A., "Espejo de Hazañas: la historia en el Escorial de Felipe II", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo IV, nº 7, 1991, pp. 197-206

BUSTAMANTE GARCÍA 1993

Bustamante García A., "Imágenes de la Sabiduría. La decoración de la Biblioteca Escorialense", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo VI, nº 11, 1991, pp. 334-346

BUSTAMANTE GARCÍA 1996

Bustamante García A., "El Palacio del Escorial", en *Palacios Reales en España. Historia y Arquitectura de la magnificencia*, Rodríguez Ruiz D., ed., Madrid 1996, pp. 67-84

BUTRON 1626

Butrón J., *Discursos apologeticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura, que es liberal, de todos derechos, no inferior a las siete que cumunmente se reciben. De don Juan de Butron, profesor de ambos derechos a don Fernando de la Hoz*, Madrid 1626

CABALLERO 1875

Caballero F., *Alfonso y Juan de Valdés*, edición facsimil, Jiménez Montesión M., ed., Cuenca 1995

CADENAS 2000

Cadenas y Vicent V., *Introducción*, en *Vita dell'invittissimo e gloriosissimo imperador Carlo Quinto descritta da M. Ludovico Dolce con la tavola nel fine*, ed. facsimil., Madrid 2000

CADORIN 1833

Cadorin G., *Dello amore ai Veneziani di Tiziano Vecellio*, Venecia 1883

CAGLI VALCANOVER 1969

Cagli C., Valcanover F., *L'opera completa di Tiziano*, Milán 1969

CALDWELL 2000

Caldwell D., "The Paragone between Word and Image in Imprese Literature", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 63, pp. 277-286

CALVETE DE ESTRELLA 1552

Calvete de Estrella J.C., *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe don Phelippe*, Cuenca P., ed., Madrid 2001, Amberes 1552

CALVO RIGUAL 2001

Calvo Rigual C., "Sobre la recepción de Aretino en España a través de sus traducciones", en *Quaderns d'Italia*, nº 6, pp. 135-154

CALVO SERRALLER 1979

Calvo Serraller F., "Vida, obra, personalidad y fortuna histórica de Vicente Carducho", en *Carducho 1633*, Madrid 1979, pp. XII-XLIV

CALVO SERRALLER 1991

Calvo Serraller F., *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid 1991

CALZADA 1923

Calzada E., "La Magdalena" perdida de Tiziano. Su Hallazgo, Madrid S/A (1923?)

CAMESASCA 1954

Camesasca E., ed., *Paolo Pino. Dialogo di Pittura*, Milán 1954,

CAMÓN AZNAR 1976

Camón Aznar J., "Tiziano o la plenitud", en *Goya. Revista de Arte*, nº 135, 1976, pp. 130-139

CAMPBELL 1990

Campbell L., *Reinassance Portraits. European Portrait Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven-Londres 1990

CAMPORI 1874

Campori G., "Tiziano e gli Estensi", en *Nuova Antologia*, 1874, nº XXVII, pp. 571-620

CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA 1999

Campos y Fernández de Sevilla F. J., "La religiosidad popular en la España de Felipe II según las relaciones topográficas", en *Felipe II y el Mediterraneo. La monarquía y los reinos*, Belenguer Cebrià E., ed., Madrid 1999, pp. 161-179

CANO 1994

Cano M., "Carlos V", en *Los Leoni (1509-1608). Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*, Catálogo de la Exposición, Museo Nacional del Prado, mayo-junio 1994, Madrid 1994, nº 34, pp. 178-179

CAPOUILLEZ 1985

Capouillez F., "Historique et description de Boussu, Binche et Mariemont", *Jacques Du Breucq, sculpteur et architectes de la Reinassance*, Mons 1985, pp. 177-190

CARDUCHO 1633

Carducho V., *Dialogos de la pintura*, Calvo Serraller (ed.), Madrid 1633, Madrid 1979

CARINS 1985

Cairns C., *Pietro Aretino and the Republic of Venice. Researches on Aretino and his Circle in Venice 1527-1556*, Florencia 1985

CARINS 1985 (2)

Cairns C., "Niccolò Franco l'Umanesimo meridionale e la nascita dell'epistolario volgare", en *Cultura meridionale e la letteratura italiana. I modelli narrativi dell'età moderna*, Giannantonio P., ed. Actas del XI Congreso AISSLI, Nápoles 1985, pp. 119-128

CAROLI 1990

Caroli F., "La Fisiognomica e il ritratto cinquecentesco. Una finestra sull'anima della modernità, en *Giovanni Gerolamo Salvoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, Catálogo de la Exposición, Monastero di Santa Giulia, Brescia, marzo-maggio 1990, Milán 1990, pp. 53-58

CARRASCO 1991

Carrasco Martínez A., *El regimen señorial en la Castilla Moderna: las tierras de la casa del Infantado en los siglos XVII y XVIII*, Universidad Complutense Tesis, Madrid 1991

CARRILLO 1998-1999

Carrillo J., "Cultura cortesana e imperio: el Libro del blasón, de Gonzalo Fernández de Oviedo", en *Locus Amoenus*, nº 4 (1998-1999), pp. 137-154

CARRILLO-PEREDA 2000

Carrillo J., Pereda F., "El caballero: identidad e imagen en la España imperial", en *Carlos V. Las armas y las letras*, Catálogo de la Exposición, Hospital Real de Granada, abril-junio 2000, Madrid 2000, pp. 183-200

CARROL 2005

Carrol L., "A Newly-Discovered Chales V with Dog", en *Ateneo Veneto*, nº CXXII, serie 4/2 (2005), pp. 43-77

CARROLL 1987

Carrol E.A., *Rosso Fiorentino: Drawings, Prints, and Decorative Arts*, Catálogo de la Exposición de la National Gallery of Art, Washington 1987-1988, Washington 1987

CARTARI 1556

Cartari V., *Le Imagini colla sposazione degli Dei degli Antichi*, Venecia 1556

CASADO ALCALDE 1976

Casado Alcalde E., *La pintura en Navarra en el ultimo tercio del siglo XVI*, Pamplona 1976

CASELLATO 2003

Casellato L., "Agonia e apologia. L'Orazione nell'orto nella cultura figurativa veneziana del Cinquecento", en *Venezia Cinquecento. Studi di Storia dell'arte e della Cultura. Studi di Storia dell'arte e della Cultura*, nº 25 (2003), pp. 5-98

CASINI 1996

Casini M., *I gesti del principe. La festa politica a Firenze e Venezia in età rinascimentale*, Venezia 1996

CASINI 2000

Casini T., "La ricerca della verosimiglianza fisionomica nelle biografie illustrate tra cinque e seicento: ritratti dal vero, immaginari e contraffatti", en *Percorsi tra parole e immagini (1400-1600)*, Guidotti A., Rossi M., eds., Lucca 200, pp. 75-88

CASTELLI 1966

Castelli E., *Simboli e immagini. Studi di Filosofia del Arte Sacra*, Roma 1966

CASTELNUOVO 1973

Castelnuovo E., "Il significato del Ritratto nella società", en *Storia d'Italia*, vol. V, pp. 1035-1094

CASTIGLIONE 1528

Castiglione B., *Il libro del Cortigiano*, Quondam A., Longo N., eds., Milán 1981

CÁTEDRA 2000

Cátedra P., "Fiestas caballerescas en tiempos de Carlos V", en *La fiesta en la Europa de Carlos V*, Catálogo de la Exposición, Sevilla 2000, Sevilla 2000, pp. 93-117

CÁTEDRA GARCÍA

Cátedra García P., "La biblioteca del caballero cristiano Antonio de Rojas, ayo del príncipe don Carlos (1556)", en *Modern Language Notes*, nº 79 (1983), pp. 227-249

CATELLI ISOLA 1976

Catelli Isola M., *Immagini da Tiziano. Stampe dal sec. XVI al sec. XIX dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, Catálogo de la Exposición, Roma Villa della Farnesina alla Lungara, diciembre 1976-enero 1977, Roma 1976

CAVALLI-BJÖRKMAN 1987

Cavalli-Björkman G., "Worship of Baccus and Venus. Variation on a theme", en *Bacchanals by Titian and Rubens*, Cavalli-Björkman ed. Papers given at symposium in the Nationalmuseum, Stockholm march 1987, Stockholm 1987, pp. 93-106

CEÁN BERMÚDEZ 1800

Ceán Bermúdez J. A., *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Morán Turina M., (ed.), Madrid 1800, Madrid 2003

CENNINI 1859

Cennini C., *Il libro dell'arte, o Trattato della pittura di Cennino Cennini da Colle Valdelsa; di nuovo pubblicato, con molte correzioni e coll'aggiunta di più capitoli, tratti dai codici fiorentini, per cura di Gaetano e Carlo Milanesi*, Florencia 1859

CERVELLÓ 2006

Cervelló J. M., *Gaspar Gutiérrez de los Ríos y su noticia general para la estimación de las artes*, Madrid 2006

CESARANI 1976

Cesarani R., "Studi Ariosteschi I.- Dietro i ritratti di Ludovico Ariosto", en *Giornale Storico della letteratura italiana*, nº 482 (1976), pp. 243-295

CÉSPEDES 1606

Céspedes P., de, *Discurso de la comparación de la Antigua y moderna pintura y escultura*, en CALVO SERRALLER 1991, Madrid 1604

CHABOD 1927

Chabod F., "Sulla composizione del Principe di Niccoló Machiavelli", en *Archivum Romanicum*, XI, 1927 reeditado en *Scritti su Machiavelli*, Turín 1974, pp. 139-193,, pp.330-383

CHASTEL 1977

Chastel A., "Titien et les humanistes", en *Tiziano Vecellio*, Atti del Convegno, Roma Accademia dei Lincei 1976, Roma 1977, pp. 33-48

CHECA 1979

Checa Cremades F., "La entrada de Carlos V en Milán en el año 1541", en *Goya. Revista de Arte*, nº 151, 1979, pp. 24-31

CHECA 1984

Checa Cremades F., "El monasterio de El Escorial, Vitruvio y los fundamentos de la Arquitectura", en *Fragmentos*, números 8-9 (1984), pp. 48-63

CHECA 1987

Checa Cremades F., *Carlos v y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid 1987

CHECA 1989

Checa Cremades F., "Felipe II en el Escorial: la representación del poder real", en *Anales de Historia del Arte*, 1989, nº 1, pp. 121-139

CHECA 1992

Checa Cremades F., *Felipe II. Mecenas de las Artes*, Madrid 1992

CHECA 1993

Checa Cremades F., *Pintura y escultura del Renacimiento en España*, Madrid 1993

CHECA 1994

Checa Cremades F., *Tiziano e la Monarquía Hispánica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España. Siglos XVI y XVII*, Madrid 1994,

CHECA 1994 (2)

Checa Cremades F., "Arquitectura y decoración en el Alcázar de Felipe II", en *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de Arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*, Checa F. com., Catálogo de la Exposición del Palacio Real, Museo del Prado, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, Fundación Carlos de Amberes, Madrid 1994, Madrid 1994, pp. 142-149

CHECA 1995

Checa Cremades F., "Navarrete El Mudo, y su discurso figurativo de El Monasterio de El Escorial", en *Navarrete "El Mudo" pintor de Felipe II (Seguidores y Copistas)*, Catálogo de la Exposición Logroño 1995, Logroño 1995, pp. 179-192

CHECA 1998

Checa Cremades F., "La gran sala del Palacio de Binche", en *Felipe II. Un monarca y su época*. Checa F., com., Catálogo de la Exposición Museo del Prado-Sociedad Estatal para la conmemoraciones de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid 1998-1999, Madrid 1998, nº49, pp.338-341

CHECA 1998

Checa Cremades F., "Un príncipe del Renacimiento. El valor de las imágenes en la corte de Felipe II", en *Felipe II. Un monarca y su época*. Checa F., com., Catálogo de la Exposición Museo del Prado-Sociedad Estatal para la conmemoraciones de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid 1998-1999, Madrid 1998, pp. 25-55

CHECA 1999

Checa Cremades F., Carlos V, *La imagen del poder en el Renacimiento*, Madrid 1999,

CHECA 2000

Checa Cremades F., "Carlos V con un perro", en *Carolus*, Checa f., com., Catálogo de la Exposición, Museo de Santa Cruz, Toledo, 2000,, nº 75-76, p. 267

CHECA 2000

Checa Cremades F., "Una imagen del Renacimiento en la Europa de la primera mitad del siglo XVI", en *Carolus*, Checa f., com., Catálogo de la Exposición, Museo de Santa Cruz, Toledo, 2000, Madrid 2000, pp. 11-33

CHECA 2001

Checa Cremades F., "El retrato del Rey: la construcción de una imagen de la magestad en la casa de Austria durante el siglo XVI", en *Retratos de Familia*, Madrid 2001, pp. 139-155

CHECA 2001

Checa Cremades F., "Tiziano y las estrategias de la representación del poder en la pintura del Renacimiento", en *La restauración de El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg de Tiziano*, Checa Cremades F., Falomir Faus coms., Catálogo de la Exposición, Museo del Prado, junio-septiembre 2001, Madrid 2001, pp. 43-70

CHECA 2002

Checa Cremades F., *Carlos V, a caballo, en Mühlberg*, Madrid 2002

CHECA 2002

Checa Cremades F. com., *Tiziano/Rubens Venus ante el espejo*, Catálogo de la Exposición de la Fundación Thyssen-Bornemisza, septiembre 2002-enero 2003, Madrid 2002

CHECA 2005

Checa Cremades F., "Alfonso I d'Este, Tiziano y la pintura de los antiguos", en *Tiziano y el legado veneciano*, Madrid 2005, pp. 41-72

CHECA 2005

Checa Cremades F., "Carlos V con el perro de Tiziano", en *Tizian versus Seisenegger. Die Portraits Karls V. mit Hund Ein Holbeinstreit*, Ferino-Pagden S., Beyer A., eds., Turnhout 2005, pp. 59-68

CHECA 2005

Checa Cremades F., "Ultimi studi su diverse pitture di Tiziano del Museo del Prado", en *Tiziano. Restauri, tecniche, programmi, prospettive*, Pavanello G., ed., Actas del Seminario celebrado Venecia 3-4 abril 2000, Venecia 2005, pp. 109-134

CHECA 2007

Checa Cremades F., "Venecia, Yuste, El Escorial: Los cambiantes significados de la Gloria de Tiziano", en *El monasterio de Yuste*, Checa Cremades F., dir., Madrid 2007, pp. 135-162

CHECA 2007

Checa Cremades F., dir., *El monasterio de Yuste*, Madrid 2007

CHECA 2007

Checa Cremades F., "Tizian und die Mythologie", en *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, Ferino Pagden com., Catálogo de la Exposición, Viena Kunsthistorisches Museum, octubre 2007-enero 2008, Viena 2007, pp. 217-223

CHECA 2007

Checa Cremades F., "Außerhalb Venedigs: Tizian un der Spanische Hof", en *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, Ferino Pagden com., Catálogo de la Exposición, Viena Kunsthistorisches Museum, octubre 2007-enero 2008, Viena 2007, pp. 53-60

CHECA 2007

Checa Cremades F., "Der späte Sil Tizians", en *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, Ferino Pagden com., Catálogo de la Exposición, Viena Kunsthistorisches Museum, octubre 2007-enero 2008, Viena 2007, pp. 61-68

CHECA J. 1988

Checa Cremades J., "Gracián lector de Ariosto: Huellas del Orlando Furioso en el Criticón", en *Hispania*, vol. 71, nº 4 (1988), pp. 743-751

CHIARI 1980

Chiari M.A., "Sulle incisioni di Tiziano dal Cinquecento all'Ottocento", en *Atti. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 1980, tomo CXXXVIII, pp. 321-340

CHIARI 1982

Chiari M. A., *Incisioni da Tiziano. Catalogo del fondo grafico a stampa del Museo Correr*, Venecia 1982

CHIARI MORETTO WIEL 2007

Chiari Moretto Wiel M. A., "La Maddalena penitente", in *Tiziano. L'ultimo atto*, Puppi L., com., Catálogo de la Exposición, Belluno-Pieve di Cadore settembre 2007-gennaio 2008, Milano 2007, n° 67-68, pp. 387-388

CICOGNA 1862

Cicogna E. A., "Memoria intorno la vita e gli scritti di messer Ludovico Dolce, letterato veneziano del XVI secolo", in *Memorie I. R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti*, X, 1862, pp. 93-200, Venezia 1862

CIERI VIA 1989

Cieri Via C., "L'immagine del ritratto. Considerazioni sull'origine del ritratto e sulla sua evoluzione dal Quattrocento al Cinquecento", in *Il ritratto e la Memoria. Materiali 1*, Gentili A., Morel P., Cieri Via C., eds., Roma 1989, pp. 45-91

CIERI VIA 1993

Cieri Via C., "L'immagine dietro al ritratto", in *Il ritratto e la Memoria. Materiali 3*, Gentili A., Morel P., Cieri Via C., eds., Roma 1989

CIERI VIA 1995

Cieri Via C., *Nei dettagli nascosto*, Roma 1995

CIRILLO ARCHER 1995

Cirillo Archer M., "Jacopo (Gian Giacomo) Caraglio", in *The Illustrated Bartsch*, USA 1995, 28, vol. 15, pp. 73-74

CIRILLO ARCHER 1995

Cirillo Archer M., "Giulio Bonasone", in *The Illustrated Bartsch*, USA 1995, 28, vol. 15, pp. 217-221

CLEMENTS 1954

Clements R. J., "Michelangelo on Effort and Rapidity in Art", in *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n° 17 (1954), pp. 301-310

CLEMENTS 1961

Clements R. J., *Michelangelo's Theory of Art*, Nueva York 1961

CLOSE 1971

Close A. J., "Philosophical Theories of Art and Nature in Classical Antiquity", in *The Journal of the History of Ideas*, vol. 32, n°2 (Apr.-Jun. 1971), pp. 163-184

CLOULAS 1964

Cloulas A., "Charles-Quint et le Titien. Les premiers portraits d'aparat", in *L'Information d'Histoire de l'Art*, n° 5 (1964), pp. 213-221

CLOULAS 1967

Cloulas A., "Documents concernant Titien conservés aux Archives de Simancas", in *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Madrid 1967, n° III (1967), pp. 194-286

CLOULAS 1979

Cloulas A., "Les portraits de l'imperatrice Isabelle de Portugal", in *Gazette des Beaux Arts*, n° XCIII (1979), pp. 58-68

CLOULAS 1995

Cloulas A., "L'art et l'argent dans l'Espagne du Siècle d'Or. L'exemple du Greco", en *El Greco of Crete*, Creta 1995, pp. 341-342

CLOVIO 1987

Clovio G., *El libro de horas de Alejandro Farnesio*, Smith W., ed., Madrid 1987

CODOIN 1848

Colección de documentos inéditos para la Historia de España, Madrid 1848, vol. VII

COLE 1995

Cole B., "Titian and the Idea of the Originality in the Renaissance" en *The Craft of Art, Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Art*, Atenas y Londres 1995, pp. 86-122

COLLANTES TERÁN 2000

Collantes Terán J. M., "Felipe de Guevara humanista: Ostentador de sobrados títulos para ocupar un lugar de privilegio en la cultura hispana del siglo XVI", en *Anales de Historia del Arte*, nº 10 (2000), pp. 55-70

CONCEJO 1976

Concejo P., "La obra epistolar de Antonio de Guevara", en *Revista de Estudios Hispánicos*, nº 12(1978), pp. 227-238

CONISBEE 1991

Conisbee P., Levkoff M.L., Rand R., "Portrait Jacopo Dolfin", en *The Ahlman Gift. European Masterpieces in the Collection of the Los Angeles County Museum of Art*, Los Angeles 1991, pp. 65-67

CONTI 1551

Conti N., *Mitología*, Iglesias Montiel R. M., Álvarez Morán M. C., eds., Murcia 1987

CONTI 1551

Conti N., *Mytologiae sive explicationum fabularum libri X*, Venecia 1551

CONTI 1973

Conti G., *L'arte della maiolica in Italia*, Milán 1973

COPPEL 1998

Coppel R., Museo del Prado. *Catálogo de la Escultura de la Época Moderna. Siglos XVI-XVII*, Madrid 1998

COSTANTOUDAKI-KITROMILIDIS 1975

Costantoudaki-Kitromilidis M., "Domenicos Theotocopulos (El Greco) de Candie à Venise. Documents inédits", en *Thesaurismata*, Venecia 1975, nº XII (1975), pp. 292-308

COSTANTOUDAKI-KITROMILIDIS 1995

Costantoudaki-Kitromilidis M., "Italian influences in El Greco's early work. Some new observation", en *El Greco of Crete*, Creta 1995, pp. 97-118

COUSINÉ 2008

Cousiné F., "Images et méditation dans la littérature spirituelle espagnole" en *La imagen religiosa de la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, De Carlos M. C., Civil P., Pereda F., Vicent-Cassy C., eds., Madrid 2008, pp. 273-295

COX REARICK 1994

Cox Rearick J., "Sacred to Profane: Diplomatic Gifts of the Medici to Francis I", en *Journal of Medieval and Renaissance Studies* nº 24 (1994), pp. 239-258

CRESSONI 2007

Cressoni M., "La Fede cristiana minacciata dall'Eresia viene soccorsa dalla Virtù", en *Tiziano. L'ultimo atto*, Puppi L., com., Catálogo de la Exposición, Belluno-Pieve di Cadore settembre 2007-gennaio 2008, Milano 2007, n° 69, pp. 388-389

CREWS 1989

Crews D.A., *Juan de Valdes and the imperial ideology of Charles V*, Michigan 1989

CREWS 1991

Crews D.A., "Juan de Valdés and the Comuneros Revolt: An Essay on Spanish Civic Humanism, en *Sixteenth Century Journal*, vol. 22, n° 2(1991), pp. 233-253

CROCE 1929

Croce B., "Intorno a Paolo Giovio", en *La Critica*, II serie (1929), pp. 177-185

CRONICA 1892

Romano G., (ed.) *Cronaca del soggiorno di Carlo V in Italia*, Milán 1892

CROPPER 1976

Cropper E., "On Beautiful Women, Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular Style", en *The Art Bulletin*, vol. LVIII, n° 3, (1976) pp. 374-395

CROPPER 1995

Cropper E., "The Place of Beauty in the High Renaissance and its Displacement in the History of Art", en *Place and Displacement in the Renaissance*, ed. Vos A., Binghamton 1994, pp. 159-205

CROWE-CAVALCASELLE 1871

Crowe J. A., Cavalcaselle G. B., *A history of paintings in the north Italy*, London 1912, Borenius T., ed., Londres 1871

CROWE-CAVALCASELLE 1878

Crowe J. A., Cavalcaselle G. B., Tiziano. *La sua vita i suoi tempi*, ed. anastática Florencia 1974, Florencia 1877-1878

CRUZ YÁBAR 1996

Cruz Yábar M. T., "Gaspar Gutierrez de los Ríos, Teórico de la estimación de las Artes. Biografía", en *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n° 82, 1996, pp. 403-452

CRUZ YÁBAR 1997

Cruz Yábar M. T., "Gaspar Gutiérrez de los Ríos, teórico de la estimación de las artes, II", en *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n° 84, 1997, pp. 383-422

CUELVIS 1599

Cuelvis D., *manuscrito Ms, 18,472, de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Madrid 1599

CURIE 1994

Curie P. "Quelsques portraits du cardinal de Granvelle", en *Les Granvelle et l'Italie au XVI siècle. Le mécénat d'une famille*, Brunet J., Toscano G., eds., Besançon 1994, pp. 159-174

DAL POZZOLO 2006

Dal Pozzolo E. M., "La "bottega" di Tiziano: sistema solare e buco nero", en *Studi Tizianeschi*, n°IV (2006), pp. 53-98

DAL POZZOLO 2007

Dal Pozzolo E. M., "Ultima Cena" en *Tiziano. L'ultimo atto*, Puppi L., com., Catálogo de la Exposición, Belluno-Pieve di Cadore settembre 2007-gennaio 2008, Milano 2007, n° 53, pp. 375-376

DAL POZZOLO 2007

Dal Pozzolo E. M., "Deposizione di Cristo nel sepolcro" en *Tiziano. L'ultimo atto*, Puppi L., com., Catálogo de la Exposición, Belluno-Pieve di Cadore settembre 2007-gennaio 2008, Milano 2007, nº 60, pp. 382-383

D'ALESSANDRO 1978

D'Alessandro A., "Prime ricerche su Ludovico Domenichi", en *Le corti Farnesiane di Parma e Piacenza 1542-1622. II. Forme e istituzioni della produzione culturale*, Quondam A., (ed.), Roma 1978, pp. 171-208

DAVID 1602

David J., *Orbitas probitatis ad Christi imitationem veridico christiano subserviens*, París 1602

DE ANDRÉS 1972-1976

De Andrés G., "Inventario de documentos sobre la construcción y ornato del Monasterio del Escorial existentes en el Archivo de su Real Biblioteca", en *Archivo Español de Arte*, nº 177-196 (1972-1976)

DE ANDRÉS 1996

De Andrés G., "Perfil artístico del palentino Francisco de Reinoso. Obispo de Córdoba", en *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, nº 67 (1996), pp. 89-128

DE ANTONIO 1987

De Antonio Sáenz T., *Pintura española del ultimo tercio del Siglo XVI en Madrid*, Universidad Complutense Tesis, Madrid 1987

DE ARMAS 1978

De Armas F. A., "Lope de Vega And Titian", en *Comparative Literature*, vol. 30, nº 4 (1978), pp. 338-352

DE CARLOS 2003

De Carlos M. C., "El VI Condestable de Castilla, coleccionista e intermediario de encargos reales (1592-1613)", en *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Colomer J. L., dir., Madrid 2003, pp. 247-274

DE CARO 1962

De Caro G., "D'Avalos Alfonso", en *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1962, vol. IV, pp. 612-616

DE FRANCISCO OLMOS-SÁNCHEZ MOLERO 2006

De Francisco Olmos F. J., Sánchez Molero J. L., "Una lección de numismática para el joven Felipe II: El Monetario de Filippo Archinto (1540)", en *Revista General de Información y Documentación*, 16, nº 2, pp. 31-63

DE FUSCO 1968

De Fusco R., *Il codice dell'architettura*, Napoli 1968

DE JONGE 1998

De Jonge K., "Triunfos flamencos: Felipe II y la arquitectura del Renacimiento en Flandes", en *Felipe II (1527-1598). Europa y la Monarquía Católica*, Martínez Millán J., dir., Madrid 1998, pp. 349-369

DE JONGE 2000

De Jonge K., "Le palais Granvelle à Bruxelles: premier exemple de la Renaissance romaine dans les anciens Pays-Bas?", en *Les Granvelle et les Anciens Pays-Bas*, De Jonge K., Janssens G., ed., Lovania 2000, pp. 341-387

DE LOS SANTOS 1657

De los Santos F., de, *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial. Unica Maravilla del Mundo. Fábrica del prudentísimo rey Philipo Segundo. Ahora nuevamente coronado por el catholico rey Philippo Quarto el Grande, con la magestuosa obra de la capilla insigne del pantheon, y traslación a ella de los cuerpos reales*, Madrid 1657

DE LOS SANTOS 1667

De los Santos F., de, *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial. Unica Maravilla del Mundo. Fábrica del prudentísimo rey Philipo Segundo. Ahora nuevamente coronado por el catholico rey Philippo Quarto el Grande, con la magestuosa obra de la capilla insigne del pantheon, y traslación a ella de los cuerpos reales. Dedicata a la católica y real Magestad de la Reyna nuestra señora Doña María Ana de Austria, única gobernadora de los reynos de España*, Madrid 1667

DE LOS SANTOS 1681

De los Santos F., de, *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial. Unica Maravilla del Mundo. Fábrica del prudentísimo rey Philipo Segundo. Ahora nuevamente coronado por el catholico rey Philippo Quarto el Grande, con la magestuosa obra de la capilla insigne del pantheon, y traslación a ella de los cuerpos reales, reedificada por nuestro rey y Señor Carlos II después del Incendio*, Madrid 1681

DE LOS SANTOS 1698

De los Santos F., de, *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial. Unica Maravilla del Mundo. Fábrica del prudentísimo rey Philipo Segundo. Ahora nuevamente coronado por el catholico rey Philippo Quarto el Grande, con la magestuosa obra de la capilla insigne del pantheon, y traslación a ella de los cuerpos reales, reedificada por nuestro rey y Señor Carlos II después del Incendio, y nuevamente exornada con las excelentes pinturas de Lucas Jordán*, Madrid 1698

DE VECCHI 1990

De Vecchi P., "La mimesi dello specchio", en *Giovanni Gerolamo Salvoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, Catálogo de la Exposición, Monastero di Santa Giulia, Brescia, marzo-maggio 1990, Milán 1990, pp. 59-64

DEITERS-GUSTAVSON

Deiters V., Gustavson N., "Ecce Homo", en *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, Ferino Pagden com., Catálogo de la Exposición, Viena Kunsthistorisches Museum, octubre 2007-enero 2008, Viena 2007, nº 3.1, pp. 286-288

DEL POZZO 1626

Pozzo C., del, *Il diario del viaje a España del Cardenal Francesco Barberini escrito por Cassiano del Pozzo*, Anselmi A., ed., Aranjuez 2004,

DELAFORCE 1982

Delaforce A., "The Collection of Antonio Pérez. Secretary of State of Philip II", en *The Burlington Magazine*, nº CXXIV (1982), pp. 744-752

DELAFORCE 1982

Delaforce A., "The Collection of Antonio Pérez. Secretary of State of Philip II", en *The Burlington Magazine*, nº CXXIV (1982), pp. 744-752

DELAFORCE 1982

Delaforce A., "The Collection of Antonio Pérez. Secretary of State of Philip II", en *The Burlington Magazine*, nº CXXIV (1982), pp. 744-752

DELLA CASA 1558

Della Casa G., *Galateo Ovvero de'costumi*, Scarpa M., ed. Modena 1990, Venezia 1558

DELMARCEL 2000

Delmarcel G., "Le cardinal Antoine Perrenot de Granvelle et la tapisserie. Etat de la question et nouvelles données", en *Les Granvelle et les Anciens Pays-Bas*, De Jonge K., Janssens G., ed., Lovania 2000, pp. 279-292

DEMPSEY 1980

Dempsey C., "Some Observation on the Education of Artists in Florence and Bologna During the Later Sixteenth Century", en *The Art Bulletin*, nº LXII, pp. 552-569

DESWARTE

Holanda F. de, *De la pintura antigua seguido de «El diálogo de la Pintura»*, versión castellana de Denis M., (1563), Madrid 2003

DESWARTE-ROSA 1985

Deswarte-Rosa S., "Antiquité et nouveau mondes. A propos de Francisco de Holanda", en *Revue de l'Art*, Volume 68 (1985), pp. 55-72

DESWARTE-ROSA 1998

Deswarte-Rosa S., "L'expédition de Tunis (1935): i mages, interpretation, répercusión culturelles", en *Chrétiens et musulmans à la Renaissance: Chrétiens et musulmans à la renaissance : actes du 37e Colloque international du CESR (1994)*, Bartolomé Bennassar B., Sauzet R., (eds.), París 1998, pp. 71-131

DEVOTO 1960

Devoto D., "Folklore et politique au Châteaux Ténébreux", en *Fêtes et cérémonies au temps du Charles Quint. Les fêtes de la Renaissance*, vol. II, París 1960, pp. 311-328

DI FILIPPO BAREGGI 1980

Di Filippo Bareggi C., *Il mestiere di scrivere: lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma 1980

DI MONTE 1999

Di Monte M., "La morte bella. Il martirio nella pittura di Tiziano, Tintoretto e Veronese", en *Venezia Cinquecento. Studi di Storia dell'arte e della Cultura*, nº 19 (1999), pp. 91-179

DÍAZ CAYEROS 2000

Díaz Cayeros P., "Pablo de Céspedes entre Italia y España", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº. 76, 2000, pp. 5-60

DÍAZ DEL VALLE 1656

Díaz del Valle L., *Origen y llustración del nobilísimo y real arte de la pintura y dibujo con un epílogo y nomenclatura de sus mas yllustres más insignes y más afamados profesore y muchas honras y mercedes que los han hecho los mayores príncipes del Orbe*, en *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Sánchez Cantón F.J. (ed.), Madrid 1933, Madrid 1656, vol. II

DÍAZ DEL VALLE 1656

Díaz del Valle L., *Origen y llustración del nobilísimo y real arte de la pintura y dibujo con un epílogo y nomenclatura de sus mas yllustres más insignes y más afamados profesore y muchas honras y mercedes que los han hecho los mayores príncipes del Orbe*, en CALVO SERRALLER 1991, Madrid 1656

DÍAZ PADRÓN 1987

Díaz Padrón M., "Tiziano e Rubens en los preceptistas y viajeros españoles. Adán y Eva y el Rapto de Europa", en *Rubens copista de Tiziano*, Catálogo de la Exposición, Museo del Prado mayo-julio 1987, Madrid 1987, pp. 47-62

DIEZ FERNÁNDEZ 1989

Díez Fernández J.I., *Estudio y edición de la poesía de don Diego Hurtado de Mendoza : notas para una edición crítica*, Madrid 1989

DILLON 1995

Dillon G. V., "El Greco e l'incisione veneta", en *El Greco of Crete*, Creta 1995, pp. 229-250

DIONISOTTI 1967

Dionisotti C., *Geografía e storia della letteratura italiana*, Turín 1967 [1999], pp. 213-215

DIONISOTTI 1970

Dionisotti C., "Ludovico Dolce", en *Enciclopedia Dantesca*, Roma 1970, vol. II, pp. 534-535

DIONISOTTI 1978

Dionisotti C., "Tiziano e la letteratura", en *Tiziano e il Manierismo Europeo*, Pallucchini R., ed., Florencia 1978, pp. 259-270

DIONISOTTI 1995

Dionisotti C., *Appunti su arti e lettere*, Milán 1995

DOCAMPO 1999

Docampo J., "Imagen religiosa y devoción privada: los libros de oraciones de Carlos V", en *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe V*, Actas de las IX jornadas de Arte CSIC, Madrid 24-27 noviembre 1998, Madrid 1999, pp. 214-224

DOLCE 1542

Dolce L., *Dialogo piacevole di Messer Ludovico Dolce nel quel Messer Pietro Aretino parla d'i male aventurati mariti*, Venecia 1542

DOLCE 1545

Dolce L., *Il capitano, commedia di M. Lodovico Dolce, recitata in Mantoua all'Eccellentissimo Signor Duca. Con alcune stanze del medesimo nella Favola d'Adone*, Gabriel Giolito de' Ferrari ed., Venecia 1545

DOLCE 1557

Dolce L., *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino. Nel quale si ragione della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie che a perfetto pittore si acconvengono. Con esempi di pittori antichi e moderni; e nel fine si fa menzione delle virtù e delle opere del divin Tiziano*, Venecia 1557, Gabriel Giolito de' Ferrari ed., en *Trattati d'arte del Cinquecento*, Barocchi P., ed., Bari 1960, vol. I, pp. 141-206; 433-93

DOLCE 1557

Dolce L., *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino. Nel quale si ragione della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie che a perfetto pittore si acconvengono. Con esempi di pittori antichi e moderni; e nel fine si fa menzione delle virtù e delle opere del divin Tiziano*, Gabriel Giolito de' Ferrari ed., Venecia 1557, en Roskil 2000

DOLCE 1554-1559

Dolce L., *Lettere di diversi eccellentissimi huomini*, Gabriel Giolito de' Ferrari ed, Venecia 1554-1559

DOLCE 1561

Dolce L., *Vita di Carlo V Imp. descritta da M. Ludovico Dolce*, Gabriel Giolito de' Ferrari ed., Venecia 1561,

DOLCE 1561

Dolce L., *Vita dell'invittissimo e gloriosissimo imperador Carlo Quinto descritta da M. Ludovico Dolce con la tavola nel fine*, Venezia 1561

DOLCE 1565

Dolce L., *Dialogo di M. Lodovico Dolce, nel quale si ragiona delle qualità, diversità e proprietà de i Colori*, Gio. Battista Marchiò Sessa, et Fratelli,, Venezia 1561

DONALD-LÁZARO 1983

Donald D., Lázaro E., *Alfonso de Valdés y su época*, Cuenca 1983

DONATI 1989

Donati V., *Pietre Dure e Medaglie del Rinascimento. Giovanni Bernardi da Castel Bolognese*, Ferrara 1989

DONI 1549

Doni A.F., *Disegno*, Pepe M., ed., edición facsimil [1970], Venezia 1549

DONI 1550

Doni A.F., *Dichiarazione sopra l'effigie di Cesare fatta da M. Enea Vico da Parma*, Venecia 1550

DOYLE 2000

Doyle D. R., "The Sinews of Habsburg Governance in the Sixteenth Century: Mary of Hungary and Political Patronage", en *Sixteenth Century Journal*, vol. 31, nº 2 (2000), pp. 349-360

ECOMONOPULOS 1997

Ecomonopulos H., "Giovanni Battista Fontana", en *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1997, vol. 41, pp. 677-681

ÉDUARD 2007

Éduard S., "Argo, la galera real de Don Juan de Austria en Lepanto", en *Reales Sitios*, nº 172, pp. 4-27

EICHBERGER-BEAVEN 1995

Eichberger D., Beaven L. "Family Members and Political Allies: The Portrait Collection of Margaret of Austria", en *The Art Bulletin*, vol. LXXVII, nº 2, (1995) pp. 225-248

EINSTEIN 1949

Einstein A., *The Italian Madrigal*, Princeton 1949

EISENSTEIN 1971

Eisenstein L.E., "The Advent of Printing and the Problem of the Renaissance: A Reply", en *Past and present*, nº 52, Aug. 1971, pp. 140-144

EISLER 1981

Eisler W., "Carlo V a Bologna e i suoi rapporti con gli artisti del tempo", en *Il Carrobbio*, nº VII (1981), pp. 140-146

EISLER 1985

Eisler W., "Arte y Estado bajo Carlos V", en *Fragmentos*, nº III, pp. 21-39

ELIAS 1980

Elias N., *La società di corte*, Darmstad und Neuwied 1975 [Bologna 1980]

ELLIOTT 1982

Elliott J. H., *La Spagna Imperiale*, Bologna 1982

ELLIOTT-URREA 2002

Elliot J., Urrea J., "János Privitzer, Don Diego de Sarmiento de Acuña, conde de Godomar", en *La almoneda del Siglo. Relaciónes artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655*, Brown J., com., Catálogo de la Exposición, Museo Nacional del Prado, Madrid 2002, Madrid 2002, nº 21, pp. 184-187

EMISON 1991

Emison P., "Grazia", en *Rinassance Studies* nº 5:4(1991), pp. 427-460

EMISON 1995

Emison P., "The Paysage Moralizé", en *Artibus et Historiae*, vol. 16, No. 31 (1995), pp. 125-137

ENGERTH 1875

Engerth E. von, "Jacob Seisenegger's jüngst aufgefundenen Werke", en *Zetitschrift für bildende Kunst*, nº X (1875), pp. 153-156

EPISTOLARIO ESPAÑOL 1870

Ochoa E., ed. *Epistolario Español*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid 1870, t. II

EQUICOLA 1541

Equicola M., "Institutioni ... al comporre ogni sorte di rima della lingua volgare", en *Scritti d'arte del Cinquecento*, Barocchi P., ed., Milán y Napoles 1971-77, Milán 1541

ERASMO 1503

ERASMO 1503 *Enquiridon. Manual del caballero Cristiano*, Rodríguez Santindrian P. ed., Madrid 2001

ERASMO 1515

Erasmus de Rotterdam, *Institutio principis christiani*, Isnardi Parente M., ed., Nápoles 1977

ERASMO EN ESPAÑA 2002

Martínez-Burgos P., com., *Erasmus en España. La recepción del Humanismo en el primer Renacimiento español*, Catálogo de la Exposición, Escuelas Menores, Universidad de Salamanca, noviembre 2002-enero 2003, Madrid 2002

ESCOBAR BORREGO 2004

Escobar Borrego F. J., "Nuevos datos sobre libros y lecturas de Juan de Mal Lara (A propósito de la Tabla de autores del Hércules animoso)", en *Criticón*, nº90 (2004), pp. 79-98

ESTAL GUTIÉRREZ 1973

Estal Gutiérrez J. M., *Personalidad religiosa de Felipe II a través de la documentación inédita referente a las reliquias conservadas en los archivos de La Real Biblioteca Laurenciana escurialense y la general del palacio de Oriente de Madrid*, Tesis de Doctorado, UCM, Madrid 1973

ESTELLA MARCOS 1994

Estella Marcos M., "Los Leoni, escultores entre Italia y España", en *Los Leoni (1509-1608). Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*, Catálogo de la Expocición, Museo Nacional del Prado, mayo-junio 1994, Madrid 1994, pp. 29-52

ESTELLA MARCOS 2000

Estella Marcos M., "El mecenazgo de la reina María de Hungría en el campo de la escultura", en *Carlos V y las artes. Promoción Artística y Familia Imperial*, Redondo Cantera M. J., Zalama M. A., coords., Catálogo de la Expocición, Museo Nacional del Prado, mayo-junio 1994, Valladolid 2002, pp. 283-319

ÉTIENNE 1958

Étienne R., *Le culte impérial dans la péninsule ibérique d'Auguste a Dioclétien*, Paris 1958

ETTLINGER 1982

Ettlinger H. S., "Raphael's Los Spasimo: Its Historical and Iconographical Background", en *Surce*, Nueva York 1982, pp. 13-15

EVANS 2001

Evans M., "German prints and Milanese miniatures. Influences on -and from- Giovanni Pietro Birago", en *Apollo* march 2001, pp. 3-12

FABBRO 1976

Fabbro C., *Tiziano, la vita e le opere*, Belluno 1976

FABBRO 1989

Fabbro C., *Tiziano. Le lettere dalla silloge dei documenti tizianeschi di Celso Fabbro*, Pieve di Cadore -Roma 1989

FALOMIR 1997

Falomir Faus M., "Felicissimi e destrosissimi ruffiani in simil cosa. Alfonso de Ávalos, Hurtado de Mendoza y algunos aspectos de la actividad artística veneciana entre 1539 y 1545", en *De Tiziano a Bassano. Meastros venecianos del Museo del Prado*, Checa F., Falomir Faus M., coms., Catálogo de la Exposición Museo del Prado, Barcelona 1997, pp. 203-227

FALOMIR 1998

Falomir Faus M., "Imágenes del poder y evocaciones de la memoria. Usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II", en *Felipe II. Un monarca y su época*. Checa F., com., Catálogo de la Exposición Museo del Prado-Sociedad Estatal para la conmemoraciones de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid 1998-1999, Madrid 1998, pp. 203-227

FALOMIR 1999

Falomir Faus M., "De la cámara a la galería. Usos y funciones del retrato en la Corte de Felipe II", en *D. Maria de Portugal, Princesa de Parma (1565-1577) e o seu tempo. As relações culturais entre Portugal e Itália na segunda metade de Quinhentos*, Centro Interuniversitário de História da Espiritualidade - Instituto de Cultura Portuguesa Oporto 1999, pp. 125-140

FALOMIR 2000

Falomir Faus M., "Anónimo Veneciano-Vitelio", en *Carolus*, Checa f., com., Catálogo de la Exposición, Museo de Santa Cruz, Toledo, 2000, Madrid 2000, pp. 397-398

FALOMIR 2000

Falomir Faus M., "Retrato de Caballero de Santiago ¿Pedro de Toledo?", en *Carolus*, Checa f., com., Catálogo de la Exposición, Museo de Santa Cruz, Toledo, 2000, Madrid 2000, pp. 384-385

FALOMIR 2001

Falomir Faus M., "En busca de Apeles. Decoro y verosimilitud en el retrato de Carlos V", e, Madrid 2001, pp. 157-173

FALOMIR 2001

Falomir Faus M., *Los Bassano en la España del Siglo de Oro*, Catálogo de la Exposición, Museo del Prado Madrid marzo-mayo 2001, Madrid 2001

FALOMIR 2001

Falomir Faus M., "Tiziano, Aretino y las alas de la hipérbole. Adulación y alegoría en el retrato real de los siglos XVI y XVII", en *La restauración de El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg de Tiziano*, Checa Cremades F., Falomir Faus coms., Catálogo de la Exposición, Museo del Prado, junio-septiembre 2001, Madrid 2001, pp. 71-86

FALOMIR 2003

Falomir Faus M., "Tiziano: réplicas", en *Tiziano*. Falomir M., com., Catálogo de la Exposición del Museo Nacional del Prado, Madrid 2003, Madrid 2003

FALOMIR 2004

Falomir Faus M., "Las orígenes del Retrato en España: de la falta de especialidad al gran taller", en *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Portús Pérez com. Catálogo de la Exposición, Museo Nacional del Prado, octubre 2004-febrero 2005, Madrid 2004, pp. 72-95

FALOMIR 2007

Falomir Faus M., "Titian's Tytius", en *Titian; materiality, likeness, Historia*, Wood-Marseden ed., pp. 29-36, Turnhout 2007

FALOMIR 2007

Falomir Faus M., "Tizian letzte Portraits", en *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, Ferino Pagden com., Catálogo de la Exposición, Viena Kunsthistorisches Museum, octubre 2007-enero 2008, Viena 2007, pp. 155-161

FALOMIR 1998

Falomir Faus M., "Codex Escorialensis", en *Felipe II. Un monarca y su época*. Checa F., com., Catálogo de la Exposición Museo Nacional del Prado-Sociedad Estatal para la conmemoraciones de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid 1998-1999, Madrid 1998, nº 250, pp. 628-629

FANTONI 1985

Fantoni M., "Feticci di prestigio: il dono alla corte medicea", en *Rituale, Cerimoniale, Etichetta*, Bertelli S., Griffó G., eds., Milán 1985, pp. 141-161

FAVARETTO 2002

Favaretto I., *Arte antica el cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma 2002

FEGHELM-AEBERSOLD 1991

Feghelm-Aebersold D., *Zeitgeschichte in Tizians religiösen Historienbildern*, Olms 1991

FEHL 1987

Fehl P. F., "Imitation as a source of greatness. Rubens, Titian and the paintings of the ancients", en *Bacchanals by Titian and Rubens*, Cavalli-Björkman ed. Papers given at symposium in the Nationalmuseum, Stockholm march 1987, Stockholm 1987, pp. 107-132

FERINO PAGDEN 2000

Ferino Pagden S., "Alegorie Kaiser Karl V.", en *Kaiser Karl V. (1500-1558) Macht und Ohnmacht Eurpas*, Catálogo de la Exposición, Bonn 2000, Bonn 2000, nº 69, p.161

FERINO PAGDEN - BEYER 2005

Ferino Pagden S., Beyer A., (eds.) *Tizian versus Seisenegger: Das Portrait Karls 5 mit Hund: Ein Holbeinstreit*, Turnhout 2005

FERINO PAGDEN 1990

Ferino Pagden S., "From Cult Images to the Cult of Images: the Case of Raphael's Altarpieces", en *The Alterpiece in the Ranaissance*, Hunfrey P., Kemp. M., eds., Cambridge 1990, pp. 165-189

FERINO PAGDEN 1999

Ferino Pagden S., "Il ritratto di Giovanni Federico duca di Sassonia a Vienna", en *Tiziano.Técnicas y restauraciones*, Checa F., dir., Mancini M., ed., Actas del Simposium Internacional celebrado en el Museo Nacional del Prado, junio de 1999, Madrid 1999, pp. 87-98

FERINO PAGDEN 2000

Ferino Pagden S., "La imagen real y natural del poder: los retratos de Carlos V por Tiziano", en *Carolus*, Checa f., com., Catálogo de la Exposición, Museo de Santa Cruz, Toledo, 2000, pp. 67-80

FERINO PAGDEN 2000

Ferino Pagden S., "Retrato alegórico del emperador Carlos V", en *Carolus*, Checa f., com., Catálogo de la Exposición, Museo de Santa Cruz, Toledo, 2000, Madrid 2000, nº 227, p. 430

FERINO PAGDEN 2007

Ferino Pagden S., "Tizian und die Mythologie", en *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, Ferino Pagden com., Catálogo de la Exposición, Viena Kunsthistorisches Museum, octubre 2007-enero 2008, Viena 2007, pp. 15-27

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ 1961

Fernández Álvarez M., "Maria de Hungría y los planes dinásticos del Emperador", en *Hispania*, nº 21 (1961), pp. 391-414

FERNANDEZ BAYTON 1975

Fernández Baiton G., *Testamentaria del Rey Carlos II*, Madrid 1975

FERNÁNDEZ PARDO 1995

Fernández Pardo F., "Reseña biográfica de Navarrete El Mudo", en *Navarrete "El Mudo" pintor de Felipe II (Seguidores y Copistas)*, Catálogo de la Exposición Logroño 1995, Logroño 1995, pp. 19-140

FERNÁNDEZ TERRICABRAS

Fernández Terricabras I., *Felipe II y el clero secular. La aplicación del Concilio de Trento*, Madrid 2000,

FERNANDO SELMA 1993

Barrera C., Matilla J. M., Villena E., coms., *Fernando Selma. El Grabado al servicio de la cultura ilustrada*, Catálogo de la Exposición, Madrid-Valencia 1993, Madrid 1993

FERRANDIS TORRES 1958

Ferrandis Torres M., "El Concilio de Trento, obra diplomática de Carlos V", en *Carlos V, 1550-1558*, Granada 1958, pp. 373-400

FERRARI 2006

Ferrari S., *Jacopo de'Barbari. Un protagonista del Rinascimento tra Venezia e Dürer*, Milán 2006,

FERRARINO 1975

Ferrarino L., *Tiziano e la corte di Spagna nei documenti dell'Archivio Generalae di Simancas*, Madrid 1975,

FERRARINO 1977

Ferrarino L., *Lettere di Artisti italiani ad Anontio Perrenot de Granvelle*, Madrid 1977

FERRER DE ALBA 1973

Ferrer de Alba I., ed., *Rimas. Juan de Jáuregui*, vol. I., Madrid 1973

FERRONI 1993

Ferroni G., "Natura, qualità e apparenza nella figura del politico", en *Il ritratto e la Memoria. Materiali 3*. Gentili A., Morell P., Cieri Via C., eds., Roma 1993

FILOSTRATO EL VIEJO

Filostrato el Viejo, *Imágenes*, Elvira Barba M. Á. ed., Madrid 1993

FINLEY 1981

Finley M. I., *Uso e abuso della storia*, Turín 1981

FIOCCO 1956

Fiocco G., "A small portable panel by Titian for Philip II", en *The Burlington Magazine*, nº 643 (1956), pp. 343-348

FIRPO 1993

Firpo M., *Riforma Protestante Ed Eresie Nell'Italia Del Cinquecento: Un Profilo Storico*, Bari 1993,

FLETCHER 2003

Fletcher J., "Tiziano Retratista", en Tiziano. Falomir M., com., Catálogo de la Exposición del Museo Nacional del Prado, Madrid 2003, Madrid 2003, pp. 63-75

FLOREZ-BALSINDE 2000

Florez R., Balsinde I., *El Escorial y Arias Montano: ejercicios de comprensión*, Madrid 2000

FOLENA 1991

Folena G., *Il linguaggio del Caos*, Turín 1991,

FOULCHÉ-DELBOSC 1895

Foulché-Delbosc R., "Un point contesté de la vie de Don Diego Hurtado de Mendoza", en *Revue Hispanique*, nº2, pp. 289-303

FRAGNITO 1997

Fragnito G., "Die religiöse Heterodoxie in Italien und Vittoria Colonna", en *Vittoria Colonna. Dichterin und Muse Michelangelos*, Ferino Pagden S., com., Catálogo de la Exposición, Viena KHM, 1997, Viena 1997, pp. 225-234

FREEDBERG 1986

Freedberg S. A., *Circa 1600. Annibale Carracci, Caravaggio, Ludovico Carracci. Una rivoluzione stilistica nella pittura italiana*, Bolonia 1986

FREEDBERG 1993

Freedberg D., *Il potere delle immagini*, Turín 1993

FREEDBERG 1998

Freedberg D., "Rubens and Titian: Art and Politics", en *Titian and Rubens. Power, Politics, and Style*, Boston 1998, pp. 29-68

FREEDMAN 1993

Freedman L., "The Courter-Portrait: The Quest for the Ideal in Italian Portraiture", en *Il ritratto e la Memoria. Materiali* 1. Gentili A., Morell P., Cieri Via C., eds., Roma 1993, pp. 63-81

FREEDMAN 1995

Freedman L., *Titian's Portraits Through Aretino's Lens*, Pennsylvania 1995

FREY 1960

Frey D., "Tizian und Michelangel zum Problem des Manierismus", en *Museion. Studien aus Kunst und Geschichte für O.H.Foster*, Köln 1960, pp. 102-108

FRIEDLAENDER 1965

Friedlaender W., *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, Nueva York 1965

FRIEDMANN 1980

Friedmann H., *A bestiary for Saint Jerome. Animal Symbolism in European Religious Art*, Washington 1980

GAGE 1981

Gage J., "A LOCUS CLASSICUS of Colour Theory: the Fortunes of Apelles", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, nº 44, (1981), pp. 1-26

GALERA ANDREU 1996

Galera Andreu P. A., "La Alhambra: del Palacio Nazarí al Palacio de Carlos V", en *Palacios Reales en España. Historia y Arquitectura de la magnificencia*, Rodríguez Ruiz D., ed., Madrid 1996, pp. 11-32

GALLEGO 1972

Gallego J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid 1972

GALLEGO 1976

Gallego J., "El retrato en Tiziano", en *Goya. Revista de Arte*, nº 135, 1976, pp. 160-173

GALLEGO 1988

Gallego J., "Introducción", en *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Gallego J., ed., Madrid 1988

GALLEGO 1990

Gallego J., "El bufón llamado don Juan de Austria", en *Velázquez*, Domínguez Ortiz A., Pérez Sánchez A. E., Gallego J., coms., Catálogo de la Exposición, Madrid 1990, nº 58, pp. 342-347

GALLEGO BARNÉS 1993

Gallego Barnés A., "La relación autor/lector en la literatura didáctica: requisitos y modalidades", en *Crítica*, nº 58, 1993, pp. 103-116

GARAS 1967

Garas K., "The Ludovisi Collection of Pictures in 1633-II", en *The Burlington Magazine*, nº 771 (1967), pp. 339-348

GARAS 1993

Garas K., "Die Fugger und die venezianische Kunst", en *Venedig und Oberdeutschland in der Renaissance*, Roeck B., ed., Thorbecke 1993, III, pp. 123-129

GARCÍA FRÍAS 1999

García Frías C., "Análisis crítico de dos obras restauradas de Tiziano en el Monasterio de El Escorial: la Última Cena y el San Juan Bautista", en *Tiziano. Técnicas y restauraciones*, Checa F., dir., Mancini M., ed., Actas del Simposium Internacional celebrado en el Museo Nacional del Prado, junio de 1999, Madrid 1999, pp. 139-152

GARCÍA FRÍAS 2003

García Frías Checa C., Rodríguez-Arana Muñoz E., *El Martirio del San Lorenzo*, Madrid 2003

GARCÍA FRÍAS 2004

García Frías Checa C., "Una obra perdida de Tiziano: la Anunciación de la antigua Capilla del Palacio de Aranjuez", en *Reales Sitios*, Madrid 2004, nº 159, pp. 74-75

GARCÍA FRÍAS 2005

García Frías C., "Alcune considerazioni su opere restaurate e non restaurate di Tiziano conservate all'Escorial", en *Tiziano. Restauri, tecniche, programmi prospettive*, Pavanetto G., ed., Actas del Seminario celebrado Venecia 3-4 abril 2000, Venecia 2005, pp. 135-160

GARCÍA FRÍAS 2005

García Frías C., *Gaspar Becerra y las pinturas de la Torre de la Reina del Palacio de El Pardo*, Madrid 2005

GARCÍA FRÍAS 2007

García Frías C., "Hl. Hieronymus", en *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, Ferino Pagden com., Catálogo de la Exposición, Viena Kunsthistorisches Museum, octubre 2007-enero 2008, Viena 2007, nº 3.16, pp. 335-337

GARCÍA FRÍAS 2007

García Frías C., "Chritus am Kreuz", en *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, Ferino Pagden com., Catálogo de la Exposición, Viena Kunsthistorisches Museum, octubre 2007-enero 2008, Viena 2007, nº 3.7, pp. 306-308

GARCÍA FRÍAS 2007

García Frías C., "Chritus am Kreuz", en *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, Ferino Pagden com., Catálogo de la Exposición, Viena Kunsthistorisches Museum, octubre 2007-enero 2008, Viena 2007, nº 3.8, pp. 309-311

GARCÍA GAÍNZA 1992-1993

García Gaínza M. C., "El relieve del Entierro de Cristo del Museo Marés de Barcelona", en *Imafronte*, nº8-9, 1992-1993, pp. 201-208

GARCÍA HIDALGO 1693

García Hidalgo J., *Principio para estudiar el nobilísimo, y real arte de la pintura*, en CALVO SERRALLER 1991, Madrid 1693,

GARRIDO 1999

Garrido C., "Examen preliminar de El emperador Carlos V, a caballo, a Mühlberg", en *Tiziano. Técnicas y restauraciones*, Checa F., dir., Mancini M., ed., Actas del Simposium Internacional celebrado en el Museo Nacional del Prado, junio de 1999, Madrid 1999, pp. 33-42

GARRIDO 2003

Garrido C., "Aproximaciones a la técnica de Tiziano", en *Tiziano*. Falomir M., com., Catálogo de la Exposición del Museo Nacional del Prado, Madrid 2003, Madrid 2003, pp. 93-109

GASTON 1974

Gaston R. W., "Vesta and the Martyrdom of St. Lawrence in the Sixteenth Century", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, nº XXXVIII (1974), pp. 358-362

GAYE 1840

Gaye G., *Carteggio inedito d'Artisti, dei secoli XIV, XV, XVI*, Florencia 1840,

GENTILI 1980

Gentili A., "Il problema delle immagini nell'attività di Francesco Marcolini", en *Il giornale storico della letteratura italiana*, 1980, pp. 117-125

GENTILI 1988

Gentili A., *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella pittura veneziana del Cinquecento*, Roma 1988

GENTILI 1991

Gentili A., "Il sogno di Caravaggio", en *Venezia Cinquecento. Studi di Storia dell'arte e della Cultura. Studi di Storia dell'arte e della Cultura*, nº 1 (1991), pp. 139-140

GENTILI 1992

Gentili A., "Tiziano e il non finito", en *Venezia Cinquecento. Studi di Storia dell'arte e della Cultura*, nº 4 (1992), pp. 93-127

GENTILI 1993

Gentili A., "Tiziano e la Religione", en *Titian 500*, Actas del Congreso (Washington CASVA-National Gallery of Art 1990), Washington 1993, pp. 146-165

GENTILI 1995a

Gentili A., "Tiziano e l'Aretino. Tra Política e religione", en *Pietro Aretino. Nel cinquecentenario della nascita* (Atti del convegno), Roma 1995, pp. 275-296

GENTILI 1995b

Gentili A., "Amore e amoroze persone: tra miti ovidiani e allegorie musicali, celebrazioni matrimoniali", en *Tiziano. Amor sacro e Amor profano*, Catálogo de la Exposición del Palazzo delle Esposizioni, Roma 1995, Roma 1995, pp. 82-104

GENTILI 1996

Gentili A., *Le storie di Carpaccio*. Venezia, i Turchi, gli Ebrei, Venecia 1996,

GENTILI 1999

Gentili A., "Ancora sul non finito di Tiziano: materia e linguaggio", en *Tiziano. Técnicas y restauraciones*, Checa F., dir., Mancini M., ed., Actas del Simposium Internacional celebrado en el Museo Nacional del Prado, junio de 1999, Madrid 1999, pp. 171-179

GENTILI 2003

Gentili A., "La pittura religiosa dell'ultimo Tiziano", en *Studi Tizianeschi*, Milán 2003, I, (2003), pp. 9-18

GENTILI 2007

Gentili A., "Die Aufträge Tizianas in Venedig: Fakten, Kontext und Bilder 1537-1576", en *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, Ferino Pagden com., Catálogo de la Exposición, Viena Kunsthistorisches Museum, octubre 2007-enero 2008, Viena 2007, pp. 41-52

GENTILI 2007

Gentili A., "Problemi dell'ultimo Tiziano: finito e non finito tra variazioni e perdite di senso", en *Tiziano. L'ultimo atto*, Puppi L., com., Catálogo de la Exposición, Belluno-Pieve di Cadore settembre 2007-gennaio 2008, Milano 2007, pp. 135-143

GENTILI 2007

Gentili A., "Maria Magdalena", en *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, Ferino Pagden com., Catálogo de la Exposición, Viena Kunsthistorisches Museum, octubre 2007-enero 2008, Viena 2007, nº 3.12-3.13, pp. 323-327

GÉRARD POWELL 1988

Gérard Powell V., "Vasari et l'Espagne, XVIe-XVIIe siècles", en *Revue de l'Art*, Année 1998, volume 80, numero 80, pp. 72-75

GÉRARD POWELL 1988

Gérard Powell V., "La decoración del Alcázar de Madrid y el ceremonial en tiempos de Felipe II", en *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid 1998,

GIL SERRANO 1982

Gil Serrano A., "La pintura de Pablo de Céspedes", en *Axerquia (Córdoba)*, nº 4, 1982, pp. 7-19

GILBERT 1946

Ghilbert C. E., "Antique Frameworks for Renaissance Art Theory: Alberti and Pino", en *Marsyas*, nº III, pp. 87-106

GILLY 1997

Gilly C., "Diálogo de Lactancio y un acediano como proceso argumentativo: Polémica dialógica y retoricismo", en *Los Valdés. Pensamiento y literatura*, Pérez Priego dir. Actas del Seminario celebrado en Cuenca, Universidad Menéndez Pelayo 2-4 Diciembre 1991, Cuenca 1997, pp. 91-134

GINSBURGH-WEYERS 2006

Ginsburgh V., Weyers S., "Persistence and fashion in art. Italian Renaissance from Vasari to Berenson and beyond", en *Poetics*, nº 34 (2006), pp. 22-44

GIORGI 1990

Giorgi R., *Tiziano, Venere, Amore e il musicista*, Roma 1990

GIOVANNARDI 1998

Giovanardi C., *La teoria cortigiana e il dibattito linguistico nel primo Cinquecento*, Roma 1998

GIOVIO 1560

Giovio P., *Lettere volgari*, Domenichi L., ed., Venezia 1560,

GIOVIO 1956-1958

Giovio P., *Lettere*, Ferrero G.G., ed. Roma 1956-1958

GLOTZ 1985

Glötz S., Les triomphes de Binche en août 1549, en *Jacques Du Broeucq sculpteur et architecte de la Renaissance*, Mons 1985, pp. 191-204

GLÜCK 1927

Glück G., "Original und Kopie", en *Festschrift für Julius Schlosser zum 60. Geburtstage*, Zurich-Lepzig-Viena 1927, pp. 224-242

GODOY 1992

Godoy J. A., "Armadura de Carlos Quinto llamada de Mühlberg", en *Tapices y armaduras del Renacimiento. Joyas de las Colecciones Reales*, Barcelona-Madrid 1992, pp. 162-165

GOFFEN 1989

Goffen R., *Giovanni Bellini*, New Haven y Londres 1989

GOFFEN 2002

Goffen R., *Renaissance Rivals: Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, New Haven-Londres 2002

GOLDBERG 1996

Goldberg E. L., "Artistic relation between the Medici and the Spanish courts, 1586-1621: Part II", en *The Burlington Magazine*, nº CXXXVIII (1996), pp. 529-540

GOLDFARB 1998

Goldfarb T. H., "Titian: Colore and Ingegno in the Service of Power", en *Titian and Rubens. Power, Politics, and Style*, Boston 1998, pp. 1-28

GOLDFARB 2007

Goldfarb T. H., "Venezia, la Controriforma e gli ultimi dipinti religiosi di Tiziano", en *Tiziano. L'ultimo atto*, Puppi L., com., Catálogo de la Exposición, Belluno-Pieve di Cadore settembre 2007-gennaio 2008, Milano 2007, pp. 95-110

GOLDSTEIN 1991

Goldstein C., "Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque", en *The Art Bulletin*, nº 73 (1991), pp. 641-652

GOMBRICH 1960

Gombrich E.H., "Vasari's Lives and Cicero's Brutus", en *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 23 (1960), pp. 309-311

GÓMEZ CANEDO 1946

Gómez Canedo L., "Las obras de fray Antonio de Guevara", en *AIA*, AIA 1946, pp. 441-604

GONZÁLEZ 1970

González J. M., Antonio de Guevara en Alemania: difusión, traducción y ediciones de su obra", en *Estudios de Deusto*, nº 18 (1970), pp. 459-480

GONZÁLEZ ASENJO 2005

González Asenjo E., *D. Juan José de Austria (1629-1679) Mecenas de las artes*, Madrid 2005

GONZÁLEZ GARCÍA 1998

González García J. L., "La sombra de Dios: Imitatio Christi y contrición en la piedad privada de Felipe II", en *Felipe II. Un monarca y su época*. Checa F., com., Catálogo de la Exposición Museo del Prado-Sociedad Estatal para la conmemoraciones de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid 1998-1999, Madrid 1998, pp. 185-201

GONZÁLEZ GARCÍA 2000

González García J. L., "Jusepe de Ribera y lo trágico sublime: A propósito del Martirio de San Bartolomé y su Modelletto", en *Goya. Revista de Arte*, números 277-278 (2000), pp. 214-225

GONZÁLEZ GARCÍA 2006

González García J. L., "Por amor al arte. Notas sobre la agalmatofilia y la Imitatio Creatoris, de Platón a Winkelmann", en *Anales de Historia del Arte*, nº 16 (2006), pp. 131-150

GONZÁLEZ GARCÍA 2007

González García J. L., "La memoria del emperador: libros, imágenes y devociones de Carlos V en Yuste", en *El monasterio de Yuste*, Checa Cremades F., dir., Madrid 2007, pp. 163-182

GONZÁLEZ GARCÍA 2007

González García J. L., "Pinturas Tejidas. La Guerra como Arte y el Arte de la Guerra en Torno a la Empresa de Túnez (1535)", en *Reales Sitios*, nº 174 (2007), pp. 24-47

GONZÁLEZ PALENCIA - MELE 1941-1943

González Palencia A., Mele ., *Vida y obras de Don Diego Hurtado de Mendoza*, Madrid 1941-1943,

GONZÁLEZ PALENCIA 1930

González Palencia A., *Don Luis de Zúñiga y Ávila, gentilhomme de cámara de Carlos V, comendador mayor de Alcántara, historiador de la guerra de Alemania, historiador de Felipe II, marqués de Mirabel*, Badajoz 1930,

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ 2005

González Rodríguez A.M., "Iconografía y música en la Bacanal de los andrios de Tiziano", en *Tiziano y el legado veneciano*, Madrid 2005, pp. 73-102

GOODGAL 1987

Goodgal D., "Titian repairs Bellini", en *Bacchanals by Titian and Rubens*, Cavalli-Björkman ed. Papers given at symposium in the Nationalmuseum, Stockholm march 1987, Stockholm 1987, pp. 17-24

GORTER-VAN ROYEN 1995

Gorter-Van Royen L. G. V., *Maria van Hongarije, regentes der Nederlanden: een politieke analyse op basis van haar regentschaps-ordonnanties en haar correspondentie met Karel V*, Hilversum 2008

GOULD 1969

Gould C., *The Studio of Alfonso d'Este and Titian's Bacchus and Ariadne*, Londres 1969

GOULD 1994

Gould C., *Parmigianino*, Milán 1994

GOULD 1995

Gould C., *Parmigianino*, Nueva York, Londres, París 1995

GRACIÁN 1576

Gracián A., "Descripción del Monasterio de San Lorenzo del Escorial por Antonio Gracián", De Andres G. ed. en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo V, 1970, pp. 75-79

GRANADA 2000

Marías F., Pereda F., com. *Carlos V las armas y las letras*, Catálogo de la Exposición, Hospital Real de Granada, abril-junio 2000, Madrid 2000

GRASSI 1970

Grassi L., *Teorici e storia della critica d'arte*, Roma 1970

GREGORI 1978

Gregori M., "Tiziano e l'Aretino", en *Tiziano e il Manierismo Europeo*, Pallucchini R., ed., Florencia 1978, pp. 271-306

GREGORI 1978

Gregori M., com. *Tiziano nelle Gallerie Fiorentine*, Catálogo de la Exposición, Florencia 1978

GRIESSER-GUSTAVSON 2007

Griesser M., Gustavson N., "Beobachtungen zu Technik und Material in Tizian Spätwerk", en *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, Ferino Pagden com., Catálogo de la Exposición, Viena Kunsthistorisches Museum, octubre 2007-enero 2008, Viena 2007, pp. 101-110

GRONAU 1904

Gronau G., *Titian*, Londres 1904

GRONAU 1936

Gronau G., *Documenti artistici urbinati*, Florencia 1936

GROSSO 2007

Grosso M., "Ecce Homo", en *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, Ferino Pagden com., Catálogo de la Exposición, Viena Kunsthistorisches Museum, octubre 2007-enero 2008, Viena 2007, nº 3.6, pp. 303-305

GROSSO 2007

Grosso M., "Hl. Margarethe mit Drachen", en *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, Ferino Pagden com., Catálogo de la Exposición, Viena Kunsthistorisches Museum, octubre 2007-enero 2008, Viena 2007, nº 3.2, pp. 290-293

GROSSO 2007

Grosso M., "Der Zinsgroschen", en *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, Ferino Pagden com., Catálogo de la Exposición, Viena Kunsthistorisches Museum, octubre 2007-enero 2008, Viena 2007, nº 3.14, pp. 328-329

GUEVARA 1528

Guevara A., de, *Libro áureo de Marco Aurelio*, en *Obras Completas de Fray Antonio de Guevara*, Blanco E., ed., Madrid 1994, Sevilla 1528, vol. I, pp. I-333

GUEVARA 1529

Guevara A., de Relox del príncipe, en *Obras Completas de Fray Antonio de Guevara*, Blanco E., ed., Madrid 1994, Valladolid 1529, tomo II, pp. 1-943

GUEVARA 1532

Guevara A., de *Libro aureo di Marc'Aurelio*, Venecia 1932

GUEVARA 1948

Guevara F., de, *Comentarios de la Pintura*, Benet R., ed., Barcelona 1948

GUEVARA 1987

Guevara A., de, *Menosprecio de Corte y Alabanza de Aldea -Arte de Marear*, Rallo Graus A., ed. Madrid 1987

GUICCIARDINI 1530

Guicciardini F., *Ricordi*, en *Opere* Lugnani Scarno E., ed., vol. I, Florencia 1530 [Turín 1970]

GURREA Y ARAGÓN 1902

Gurrea y Aragón M., *Discurso de medallas y antigüedades*, Madrid 1903

GUTHMULLER 1997

Guthmuller B., *Mito, poesia, arte*, Roma 1997

GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS 1600

Gutiérrez de los Ríos Noticia general para la estimación de las artes, en CALVO SERRALLER 1991
Madrid 1600

HABERT 1993a

Habert J., "Portrait d'Alphonse d'Avalos, marquis del Vasto", en *Le Siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, París 1993, nº 166, pp. 574-576

HABERT 1993b

Habert J., "Portrait de François Ier roi de France", en *Le Siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, Catálogo de la Exposición, París Gran Palais, marzo-junio 1993, París 1993, nº 169, pp. 578-579

HARBISON 1967

Harbison Craig S., "Counter-Reformation Iconography in Titian's 'Gloria'", en *Art Bulletin*, nº 49 (1967), pp. 224-248

HARCOURT 1987

Harcourt G., "Andrea Vesalius and the Anatomy of Antique Sculpture", en *Representation*, nº 17, 1987, pp. 28-61

HARRIS 1940

Harris E., *The Prado. Treasure house of the Spanish Royal Collection*, Londres y Nueva York 1940

HASKELL 1994

Haskell F., *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*, Madrid 1994

HASKELL-PENNY 1990

Haskell F., Penny N., *El gusto y el arte de la Antigüedad*, Madrid 1990

HAUSER 1951

Hauser A., *Storia Sociale dell'Arte*, Turín 1987

HAUSER 1969

Hauser A., *Teorie del Arte*, Turín 1969

HAUSER 1988

Hauser A., *Il manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Turín 1988

HEIKAMP 1957

Heikamp, D., "Vicende di Federigo Zuccari", en *Rivista d'Arte*, vol. xxxii, 1957, pp. 175-232

HEINEMANN 1980

Heinemann F., "La bottega di Tiziano", en *Tiziano e Venezia*, Convegno Internazionale di Studi (Venezia 1976), Vicenza 1980, pp. 433-440

HELLWIG 1994

Hellwing K., "Diego Velázquez y los escritos de arte de Lázaro Díaz del Valle", en *Archivo Español de Arte*, nº 265 (1994), pp. 27-41

HELLWIG 1999

Hellwing K., *La literatura artística española en el siglo XVII*, Madrid 1999

HERMANN 2000

Hermann K., *Los Függer en España y Portugal hasta 1560*, Valladolid 2000

HERNANDO SÁNCHEZ 1994

Hernando Sánchez C. J., *Castilla y Nápoles en el siglo XVI : el virrey Pedro de Toledo : linaje, estado y cultura (1532-1553)*, Valladolid 1994,

HERREROS TABERNERO 2005

Herreros Tabernero E., "Las Geórgicas como modelo genérico en la literatura española", en *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, vol. 25, nº 2, 2005, pags. 5-3,

HETZER 1935

Hetzer T., *Tizian : Geschichte seiner Farbe ; die frühen Gemälde*, Franckfurt 1935 (1992)

HILLS

Hills P., "El color de Tiziano", en *Tiziano*. Falomir M., com., Catálogo de la Exposición del Museo Nacional del Prado, Madrid 2003, Madrid 2003, pp. 33-45

HOBSON 1999

Hobson A., *Reinassance Book Collecting: Jean Grolier and Diego Hurtado de Mendoza, their Books and Bindings*, Cambridge 1999

HOCHMANN 1992

Hochmann M., *Peintres et comanditaires à Venise (1540-1628)*, Roma 1992

HOCHMANN 2008

Hochmann M., "La famiglia Grimani", en *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, Hochmann M., Lauber R., Mason S., eds., Venecia 2008

HOLANDA 1548

Holanda F. de, *De la pintura antigua seguido de «El diálogo de la Pintura»*. Versión castellana de Manuel Denis (1563), Madrid 2003

HOLANDA 2003

Holanda F. de, *I trattati d'Arte*, Modroni G., ed., Livorno 2003

HOLLY 1991

HOLLY M. A., *Panofsky e i fondamenti della storia dell'arte*, Milán 1991

HOLLY 1992

HOLLY M. A., *Iconografia e Iconologia*, Milán 1992

HOOD-HOPE 1977

Hood W., Hope C., "Titian's Vatican Alterpice and the Pictures Underneath", en *The Art Bulletin*, nº 59 (1977), pp. 534-551

HOPE 1971

Hope C., "The Camerino d'Alabastro of Alfonso d'Este", en *The Burlington Magazine*, nº 113 (1971), pp. 641-650

HOPE 1977

Hope C., "Titian's Early Meetings with Charles V", en *The Art Bulletin*, nº 59 (1977), pp. 551-552

HOPE 1980

Hope C., *Titian*, Londres y Nueva York 1980

HOPE 1982

Hope C., "Titian portrait of Giacomo Dolfin", en *Apollo*, nº CXV, 1982, pp. 158-161

HOPE 1987

Hope C., "The Camerion d'Alabastro. A reconsideration of evidence", en *Bacchanals by Titian and Rubens*, Cavalli-Björkman ed. Papers given at symposium in the Nationalmuseum, Stockholm march 1987, Stockholm 1987, pp. 25-42

HOPE 1988

Hope C., "La produzione pittorica di Tiziano per gli Asburgo", en *Venezia e la Spagna*, Milán 1988, pp. 49-72

HOPE 1993

Hope C., "The Early Biographies of Titian", en *Titian 500*, Manca E., ed., Actas del Congreso (Washington CASVA-National Gallery of Art 1990), Washington 1993, pp. 167-197

HOPE 1996

Hope C., "Retrato ecuestre de Carlos V", en *Obras Maestras del Museo del Prado*, Madrid 1996, pp. 59-71

HOPE 2003

Hope C., "Vida y época de Tiziano", en *Tiziano*. Falomir M., com., Catálogo de la Exposición del Museo Nacional del Prado, Madrid 2003, Madrid 2003, pp. 17-31

HOPE 2005

Hope C. "El retrato de Felipe II de Tiziano y su contexto", en *Tiziano y el legado veneciano*, Madrid 2005, pp. 127-148

HOPE 2007

Hope C., "Titian Famile und die Zerstreung seines Nachless", en *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, Ferino-Pagden S. com. Catálogo de la Exposición, Viena Kunsthistorisches Museum Viena 2007, pp. 27-39

HOPE 2007b

Hope C., "La biografia di Tiziano secondo Vasari", en *Tiziano. L'ultimo atto*, Puppi L., com., Catálogo de la Exposición, Belluno-Pieve di Cadore settembre 2007-gennaio 2008, Milano 2007, pp. 37-41

HORACIO AD PISONEM

Horacio Q. F., *Sátiras, Epístolas, Arte Poética*, Madrid 1996

HOSONO 2003

Hosono K., "Il Ratto d'Europa di Tiziano: il significato politico e le fonti figurative", en *Venezia Cinquecento. Studi di Storia dell'arte e della Cultura. Studi di Storia dell'arte e della Cultura*, nº 25 (2003), pp. 111-162

HOSONO 2003

Hosono K., "Venere e Adone di Tiziano: la scelta del soggetto e le sue fonti", en *Venezia Cinquecento. Studi di Storia dell'arte e della Cultura. Studi di Storia dell'arte e della Cultura*, nº 26 (2003), pp. 35-122

HOURTICQ 1919

Hourticq L., *La Jeunesse de Titien*, París 1919

HUARTE 1926

Huarte J. M., "Inventario de arte navarro: un Bosco en Pamplona", en *Boletín de la comisión de Monumentos de Navarra*, 1926

HUMFREY 2004

Hunfrey P., Clifford T., Weston Lewis A., Bury M., coms. "Portrait of Jacopo Dolfin", en *The Age of Titian*, Catálogo de la Exposición de la National Gallery of Scotland. Edimburgh 2004, Edimburgh 2004, pp. 122-123

HUZINGA 1941

Huzinga J., *Erasmus*, Turín 2002

IGLESIAS MONTIEL-ÁLVAREZ MORAN 1987

Iglesias Montiel R. M., Álvarez Morán M. C., *Mitología*, Murcia 1987

IL LIBRO DEL SARTO 1987

Il libro del sarto della fondazione Querini Stampalia di Venezia, Modena 1987

INNAMORATI 1962

Innamorati G., "Aretino Pietro", en *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1962, vol. 4, pp. 89-104

JACOBS 2000

Jacobs F. H., "Aretino and Michelangelo, Dolce and Titian: Femmina, Masculo, Grazia", en *The Art Bulletin*, vol. LXXXII, nº 1, (2000) pp. 51-67

JACOBSON SCHUTTE 1983

Jacobson Schutte A., *Printed Italian vernacular religious books 1465-1550*, Droz 1983

JACQUOT 1960

Jacquot J., "Panorama des Fêtes et cérémonies du règne", en *Fêtes et cérémonies au temps du Charles Quint. Les fêtes de la Renaissance*. Vol. II, Paris 1960, pp. 418-473

JAFFÉ 2001

Jaffe D., "New thoughts on the Van Dyck's italian Schetchbook", en *The Burlington Magazine*, CXLIII (2001), nº 1183, pp. 616-624

JAFFE 2003

Jaffe D., (com.) "San Juan Bautista", en *Tiziano*. Falomir M., com., Catálogo de la Exposición del Museo Nacional del Prado, Madrid 2003, Madrid 2003, nº 17, pp. 176-177

JASON 1946

Jason H. W., "Titian's Laocoon Caricature and the Vasalian-Galenist Controversy", en *The Art Bulletin*, 1946, pp. 49-53

JÁUREGUI 1618

Jáuregui J., de *Diálogo entre la naturaleza y las dos artes, pintura y escultura*, en CALVO SERRALLER 1991, Sevilla 1618

JEDIN 1957

Jedin H., *Riforma cattolica o controriforma?*, Roma 1957

JEDIN 1972-1981

Jedin H., *Historia del Concilio de Trento*, Pamplona 1972-1981

JENKINS 1977

Jenkins M., *Il ritratto di Stato*, Roma 1977

JIMÉNEZ MONTESERÍN

Jiménez Monteserín M., "Introducción", edición facsimil, Jiménez Monteserín M., ed., Cuenca 1995

JOANNIDES 1995

Joannides P., "El Greco and Michelangelo", en *El Greco of Crete*, Creta 1995, pp. 199-214

JOANNIDES 2001

Joannides P., *Titian to 1518: the Assumption of Genius*, New Haven y Londres

JONES 1997

Jones P. M., *Federico Borromeo e l'Ambrosiana. Arte e Riforma cattolica nel XVII secolo a Milano*, Milán 1997

JORDAN 1994

JORDAN A. M., *Retrato de Corte em Portugal*, Lisboa 1994

JORDAN 2002

JORDAN A. M., "Los retratos de Juana de Austria posteriores a 1554: La imagen de una princesa de Portugal, una Regente de España y una Jesuita", en *Reales Sitios*, pp. 42-65

JUNQUERA DE LA VEGA-HERRERO CARRETERO 1986

Junquera de la Vega P., Herrero Carretero C., *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional, Volumen I: Siglo XVI*, Madrid 1986, vol. I

KAMEN 1994

Kamen 1997, *Felipe de España*, Madrid 1997

KANTOROWICZ 1989

Kantorowicz E.H., *I due corpi del Re*, Turín 1989

KANTOROWICZ 1995

Kantorowicz E.H., *La sovranità dell'artista*, Venecia 1995,

KELLENBENZ 2000

Kellenbenz H., *Los Függer en España y Portugal hasta 1560*, Salamanca 2000

KEMP 1989

Kemp M., "Equal Excellences: Lomazzo and the Explanation of Individual Style in the Visual Arts", en *Renaissance Studies*, (Society of Renaissance Studies Annual Lecture) I, 1987, pp. 1-26

KEMP 1989

Kemp M., "The 'Super-Artist' as Genius. The Sixteenth-Century View", en *Genius*, ed. P. Murray, Oxford 1989

KENISTON 1980

Keniston H., *Francisco de los Cobos secretario de Carlos V*, Madrid 1980

KERKHOFF 2008

Kerkhoff J., *Maria van Hongarije en haar hof (1505-1558). Tot plichtsebtrecting uitverkoren*, Hilversum, 2008

KETLESEN 1996

Ketlesen T., "A drawing for Giulio Bonasone's print after Titian's Entombment", en *The Burlington Magazine*, vol. CXXXVIII, nº 1120, julio 1996, pp. 446-453

KOHOLER 2000

Kohler A., *Carlos V 1500-1558. Una biografía*, Madrid 2000

KOVALIOV 1965

Kovaliov S. I., *Storia di Roma*, Roma 1965

KRIS-KURTZ 1934

Kris E., Kurtz O., *La leyenda del Artista*, Barcelona 1982

KRISS 1929

Kriss E., *Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst in der italienischen Renaissance*, Viena 1929,

KRISTELLER 1990

Kristeller P.O., *Il pensiero e le arti nel Rinascimento*, Roma 1998

KUSCHE 1991 A

Kusche M., "La antigua galería de retratos de El Pardo: su reconstrucción arquitectónica y el orden de colocación de los cuadros", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Madrid 1991, nº 253, pp. 1-21

KUSCHE 1991 B

Kusche M., "La antigua galería de retratos de El Pardo: su reconstrucción pictórica", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Madrid 1991, nº 255, pp. 261-283

KUSCHE 1992

Kusche M., "La antigua galería de retratos de El Pardo: su importancia para la obra de Tiziano, Moro, Sánchez Coello y Sofonisba Anguissola y su significado para Felipe II, su fundador", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Madrid 1992, nº 257, pp. 1-21

KUSCHE 1999

Kusche M., "Rolan Moys, retratista cortesano más allá de Aragón", en *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe V*, Actas de las IX jornadas de Arte CSIC, Madrid 24-27 noviembre 1998, Madrid 1999, pp. 431-443

KUSCHE 2003

Kusche M., *Retratos y retratadores : Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*, Madrid 2003

KUSCHE 2004

Kusche M., "A propósito del Carlos V con el perro de Tiziano", en *Archivo Español de Arte*, nº LXXVII (2004), pp. 267-280

LABALME 1982

Labalme P. H., "Personality and Politics in Venice: Pietro Aretino", en *Titian, His World and His Legacy*, Rosand D., (ed.), New Haven and London 1982, pp. 119-132

LANDAU 1983

Landau D., "Vasari, Prints and Prejuice", en *Oxford Art Journal*, nº6:1, pp. 3-10

LANDINO 1481

Landino C., *Comento di Cristophoro Landini Fiorentino sopra la Commedia di Dante Alighieri poeta Fiorentino*, Florencia 1481, Niccoló di Lorenzo della Magna,

LANGEDJIK 1983

Langedjik K., *The Portraits of the Medici. 15th-18th Centuries*, Florencia 1983

LANK 1982

Lank H., "Titian's Perseus and Andromeda: Restauration and Technique", en *The Burlington Magazine*, nºCXXIV, pp. 400-406

LARIVALLE 1997

Larivalle P., *Pietro Aretino*, Roma 1997

LARIVALLE 2001

Larivalle P., "Aretino e Michelangelo: annessi e connessi per un ripensamento", en *Semestrale Studi (e testi) italiani*, nº 8, pp. 69-84

LASALLE 1981

Lasalle C., "Felipe de Liaño: el pequeño Tiziano", en *Boletín del Instituto Camón Aznar*, nº II-III, 1981, pp. 51-84

LATTANZI-MERCALLI 1983

Lattanzi M., Mercalli M., "Il tema del San Girolamo nell'eremo nella cultura veneta tra Quattro e Cinquecento", en *Il S. Girolamo di Lorenzo Lotto*, Catálogo de la Exposición Museo Nacional de Castel Sant'Angelo Roma, Roma 1983, pp. 71-83

LE MOLLÉ 1988a

Le Mollé R., *Giorgio Vasari. L'uomo dei Medici*, Milán 1988

LE MOLLÉ 1988b

Le Mollé R., *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans le "Vite"*, Grenoble 1988

LEE 1940

Lee R. W., "Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting", en *The Burlington Magazine*, nº XXII (1940), pp. 198-269

LEE 1982

Lee R. W., *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid 1982

LENTINI 2004

Lentini A., *Il martiro di San Lorenzo di Tiziano per l'Escorial*, Tesi di Laurea Inedita, Università di Venezia Ca'Foscari, Venecia 2004

LEÓN 1587

León L., fray, *De los nombre de Christo en tres libros*, Salamanca 1587

LEÓN 1951

León L., fray, *Obras completas castellanas*, García F., ed., Madrid 1951

LERNER 1983

Lerner I., "El discurso literario del Dialógo de la lengua de Juan de Valdés", en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* : 22-27 agosto 1983, Kossoff A.D., Kossoff R.H., Ribbans G., Amor y Vázquez J., coords. Madrid 1983, pp. 145-150

LIGO 1970

Ligo L. L., "Two Seventeenth-Century Poems with link Rubens's Equestrian Portrait of Philip IV to Titian's Equestrian Portrait of Charles V", en *Gazette de Beaux Arts*, nº 75 (1970), pp. 345-354

LÖCHER 2005

Löcher K., "Jacob Seisenegg's Bildnisse Kaiser Karls V. in ganzer Figur, en *Tizian versus Seisenegger. Die Portraits Karls V. mit Hund Ein Holbeinstreit*, Ferino-Pagden S., Beyer A., eds., Turnhout 2005

LOI-POZZI 1986

Loi M.R., Pozzi M., "Le lettere familiari di Sperone Speroni", en *Giornale Storico della letteratura italiana*, vol. 163, pp. 383-413

LOMAZZO 1584

Lomazzo G.P., *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milán 1584

LOMAZZO 1590

Lomazzo G.P., *L'idea del Tempio della Pittura*, Milán 1590

LONGO 1999

Longo N., *Letteratura e lettere. Indagine nell'epistolografia cinquecentesca*, Roma 1999

LÓPEZ 1933

López A., "El Monte Calvario meditado por fray Antonio de Guevara", en *El Eco Franciscano*, nº 50 (1933), pp. 159-166

LÓPEZ TORRIJOS 1985

López Torrijos R., *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid 1985

LORRENTE JUNQUERA 1951

Lorente Junquera M., "La santa Margarita de Tiziano en el Escorial", en *Archivo Español de Arte*, nº 24, (1951), pp. 67-72

LOS AUSTRIAS 1993

Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional, Madrid 1993, Catálogo de la Exposición, Madrid, Biblioteca Nacional 1993

LUCIANO 1990

Luciano (Pseudo-Luciano) "Erotes", en *Obras*, Zaragoza Botella J., ed., Madrid 1990, vol. 3

LUTZ 1979

Lutz H., "Carlo V e il Concilio di Trento", en *Il Concilio di Trento come crocevia della politica europea*, Jedin H., Rogger I., eds., Bolonia 1979, pp. 33-64

MAL LARA 1570

Mal Lara J. de, "Descripción de la Real Galera del Serenísimo Sr. D. Juan de Austria", en *Obras Completas*, Bernal Rodríguez M., ed., Madrid 2006, tomo II, pp. 169-515

MANCINI 1996

Mancini M., "I colori della bottega. Sui commerci di Tiziano e Orazio Vecellio con la corte di Spagna", en *Venezia Cinquecento. Studi di Storia dell'arte e della Cultura*, nº 11 (1996), pp. 163-179

MANCINI 1998

Mancini M., "El mundo de la corte entre Felipe II y Tiziano: cartas y pinturas", en *Felipe II. Un monarca y su época*. Checa F., com., Catálogo de la Exposición Museo del Prado-Sociedad Estatal para la conmemoraciones de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid 1998-1999, Madrid 1998, pp. 237-249

MANCINI 1998

Mancini M., *Tiziano e le corti d'Asburgo. Nei documenti degli archivi spagnoli*, Venecia 1998

MANCINI 1999

Mancini M., "I restauri di Tiziano nel Museo del Prado: la bottega e l'immagine del pittore", en *Tiziano. Técnicas y restauraciones*, Checa F., dir., Mancini M., ed., Actas del Simposium Internacional celebrado en el Museo Nacional del Prado, junio de 1999, Madrid 1999, pp. 23-32

MANCINI 2000

Mancini M., "Luis de Ávila y Zuñiga", en *Carolus*, Checa f., com., Catálogo de la Exposición, Museo de Santa Cruz, Toledo, 2000, Madrid 2000, pp. 494, nº284

MANCINI 2000

Mancini M., "El emperador Carlos V", en *Carolus*, Checa f., com., Madrid 2000, nº 300, p. 511

MANCINI 2000

Mancini M., "Filippo Archinto", en *Carolus*, Checa f., com., Catálogo de la Exposición, Museo de Santa Cruz, Toledo, 2000, Madrid 2000, nº 230, p. 433

MANCINI 2000

Mancini M., "Felipe II y Tiziano: Sus relaciones epistolares y la difusión de los cánones artísticos en las cortes de la monarquía hispánica", en *Felipe II y las Artes*, Tovar Martín V., dir., Actas del Congreso Internacional, Madrid 9-12 diciembre 1998, Madrid 2000, pp. 513-522

MANCINI 2001

Mancini M., "El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg de Tiziano, un icono para la historia del arte", en *La restauración de El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg de Tiziano*, Checa Cremades F., Falomir Faus coms., Catálogo de la Exposición, Museo del Prado, junio-septiembre 2001, Madrid 2001, pp. 103-116

MANCINI 2005

Mancini M., "Tiziano in Spagna: opere d'arte o documenti?", en *Tiziano. Restauri, tecniche, programmi prospettive*, Pavanello G., ed., Actas del Seminario celebrado Venecia 3-4 abril 2000, Venecia 2005, pp. 87-108

MANCINI 2006

Mancini M., "Tiziano in Spagna: catalogo, committenti, strategie. Una proposta di lavoro per l'identificazione della bottega", en *Studi Tizianeschi*, nºIV (2006), pp. 109-121

MANCINI 2006

Mancini M., "Episodios de iconografía y recepción de la pintura veneciana en la España de Velázquez", en *Tras el centenario de Felipe IV*, Pita Andrade dir. Jornadas de Iconografía y Coleccionismo dedicadas al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez, 5-7 abril 2006, Madrid 2006, pp. 337-252

MANCINI 2007

Mancini M., "Los últimos cuadros del emperador en Yuste", en *El monasterio de Yuste*, Checa Cremades F., dir., Madrid 2007, pp. 163-182

MANCINI 2007

Mancini M., "Der Ruhm, der Klassizismus und die Stiche bei Titian. Die graphische Normierung als Instrument der ikonographischen Verbreitung des ikonologischen Verzichts", en *Der späte Tizian und*

die Sinnlichkeit der Malerei, Ferino Pagden com., Catálogo de la Exposición, Viena Kunsthistorisches Museum, octubre 2007-enero 2008, Viena 2007, pp. 361-367

MANCINI 2007

Mancini M., "Das Martyrium des hl. Laurentius", en *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, Ferino Pagden com., Catálogo de la Exposición, Viena Kunsthistorisches Museum, octubre 2007-enero 2008, Viena 2007, nº 4.15, pp. 378-379

MANCINI 2007

Mancini M., "Hl. Margarethe", en *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, Ferino Pagden com., Catálogo de la Exposición, Viena Kunsthistorisches Museum, octubre 2007-enero 2008, Viena 2007, nº 4-5, pp. 370-371

MANCINI 2007

Mancini M., "Verkündigung", en *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, Ferino Pagden com., Catálogo de la Exposición, Viena Kunsthistorisches Museum, octubre 2007-enero 2008, Viena 2007, nº 4.1, p. 348

MANCINI-KRAE 2000

Mancini M., Krae J., "Taller de Urbino. La Batalla de Mühlberg", en *Carolus*, Checa f., com., Catálogo de la Exposición, Museo de Santa Cruz, Toledo, 2000, nº 282-283, p. 493

MANGNUM 1998

Mangnum B., "Titian's Europa: Comments on the Condition and Artist's Technique", en *Titian and Rubens. Power, Politics, and Style*, Boston 1998, pp. 95-99

MARAÑÓN 1952

Marañón G., *Antonio Perez (el hombre, el drama, la época)*, Madrid 1952

MARASCHIO 1977

Maraschio N., "Il paralato nella speculazione lingüistica del Cinquecento", en *Studi di grammatica italiana*, vol. VI, pp. 207-226

MARCO AURELIO

Marco Aurelio Antonino, *Ricordi*, Milán 2008

MAREK 1987

Marek M., "Trying to look at painting with contemporary eyes. Titian's Feast of Venus and Andrians reconsidered", en *Bacchanals by Titian and Rubens*, Cavalli-Björkman ed., Papers given at symposium in the Nationalmuseum, Stockholm march 1987, Stockholm 1987, pp. 67-72

MARÍAS 1989

Marías F., *El largo siglo XVI*, Madrid 1989

MARÍAS 1990

Marías F., "Sobre el castillo de la Calahorra y el Codex Escorialensis", en *Anuario del Departamento de História y Teoría del Arte*, t. II, pp. 117-129

MARÍAS 1995

Marías F., "Diego de Villalta: fortuna dell'opera dei Leoni nella Spagna del Cinquecento", en *Leone Leoni tra Lombardia e Spagna*, Gatti Perrier M. L., ed., Atti del Convegno Internazionale, Menaggio 25-23 Novembre 1993 Como 1995, pp. 97-104

MARÍAS 1999

Marías F., "Felipe II y los artistas", en *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe V*, Actas de las IX jornadas de Arte CSIC, Madrid 24-27 noviembre 1998, Madrid 1999, pp. 239-249

MARÍAS 2000a

Marías F., "La casa real nueva de Carlos V en la Alhambra: letras, armas y arquitectura entre Roma y Granada", en *Carlos V. Las armas y las letras*, Catálogo de la Exposición, Hospital Real de Granada, abril-junio 2000, Madrid 2000, pp. 201-221

MARÍAS 2000b

Marías F., "El Palacio de Carlos V en Granada: formas romanas, usos castellanos", en *Carlos V y las artes. Promoción Artística y Familia Imperial*, Redondo Cantera M. J., Zalama M. A., coords. Valladolid 2000, pp. 107-128

MARÍAS 2003

Marías F., "Tiziano y Velázquez, tópicos literarios y milagros del arte", en *Tiziano*, Falomir M., com., Catálogo de la Exposición del Museo Nacional del Prado, Madrid 2003, Madrid 2003, pp. 111-132

MARÍAS-PEREDA 2000

Marías F., Pereda F., "Carlos V, las armas y las letras: una introducción", en *Carlos V. Las armas y las letras*, Catálogo de la Exposición, Hospital Real de Granada, abril-junio 2000, Madrid 2000, pp. 19-41

MARÍN CRUZADO 1999

Marín Cruzado O., "El retrato real en composiciones religiosas de la pintura del siglo XVI Carlos V y Felipe II", en *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe V*, Actas de las IX jornadas de Arte CSIC, Madrid 24-27 noviembre 1998, Madrid 1999, pp. 113-126

MARINI 1998

Marini G., "L'incisione mantovana del Cinquecento", en *La pittura da Giulio Romano all'età di Rubens*, Milán 1998,

MARTIN 2006

Martin J. A., "La bottega in viaggio. Con Tiziano ad Augusta, Füssen e Innsbruck (1548): domande e ipotesi", en *Studi Tizianeschi*, nºIV (2006), pp. 121-134

MARTÍN GONZÁLEZ 1974

Martín González J. J., *Juan de Juni*, Madrid 1974

MARTÍNEZ 1675

Martínez J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Gallego J., (ed.), Madrid 1988

MARTÍNEZ 1675

Martínez J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Manrique Ara M. E., (ed.), Madrid 2006

MARTÍNEZ CUESTAS 1999

Martínez Cuesta J., "Huellas españolas en las colecciones pictóricas del emperador Carlos V y el rey Felipe II en el Patrimonio Nacional", en *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe V*, Actas de las IX jornadas de Arte CSIC, Madrid 24-27 noviembre 1998, Madrid 1999, pp. 78-96

MARTÍNEZ MILLÁN 1976

Martínez Millán M., *Los hermanos conquenses Alfonso y Juan de Valdés : su ambiente familiar y la clasificación social de su familia*, Cuenca 1976

MARTÍNEZ MILLÁN 2000

Martínez Millán M., *La corte de Carlos V*, Madrid 2000

MARTÍNEZ TORREJÓN 1995

Martínez Torrejón J. M., *Diálogo y retórica en el Renacimiento español: "El escolástico" de Cristóbal de Villalón*, Kassel 1995

MARTÍNEZ-BURGOS 1988

Martínez-Burgos P., "El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística", en *Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, nº2, pp. 91-102

MARTÍNEZ-BURGOS 1989

Martínez-Burgos P., "Imágenes-tipo y *modus orandi*: las variantes iconográficas del santo en la pintura del Renacimiento español", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo II, nº 1, 1989, pp. 197-206

MARTÍNEZ-BURGOS 1989

Martínez-Burgos P., "Las constituciones sinodales y la imagen procesional. Normas para la fiesta del siglo XVI", en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII*, t. 2, 1989, pp. 81-92

MARTÍNEZ-BURGOS 1990

Martínez-Burgos P., *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid 1990

MARVALL 1973

Maravall J. A., "La cortesía como saber en la Edad Media", en *Estudios de historia del pensamiento español. Serie segunda - La época del Renacimiento*, Madrid 1973, pp. 275-285

MASÓN RINALDI 1984

Masón Rinaldi S., *Palma il Giovane. L'opera completa*, Milán 1984

MASÓN RINALDI 1990

Masón Rinaldi S., com. *Palma il Giovane 1548-1628. Disegni e Dipinti*, Catálogo de la Exposición del Museo Correr, enero 1989-abril 1990, Milán 1990

MASÓN RINALDI 2005

Mason Rinaldi S., "Tiziano nelle collezioni scozzesi: note in margine alla mostra di Edimburgo", en *Studi Tizianeschi*, Milán 2005, III (2005), pp. 84-88

MASSARI 1983

Massari S., Giulio Bonasone, Catálogo de la Exposición, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma 1983, Roma 1983

MATAS CABALLERO 1990

Matas Caballero J., *Juan de Jáuregui*, Poesía y Poética, Sevilla 1990

MATEO 2006

Mateo S. G., "Estudios", en *Principio para estudiar el nobilísimo, y real arte de la pintura*, Mateo G. S., Galindo I., eds., Madrid 2006, pp. 17-88

MATEO GÓMEZ 1999

Mateo G., "Felipe II coleccionista de El Bosco: pervivencias literarias medievales a lo largo del siglo XVI, prudencia y decoro", en *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe V*, Actas de las IX jornadas de Arte CSIC, Madrid 24-27 noviembre 1998, Madrid 1999, pp. 335-345

MATTHEW 2002

Matthew L. C. "Venedecolori a Venezia: the reconstruction of a profession", en *The Burlington Magazine*, vol. CXLIV (2002), pp. 680-686

MATTHEWS 2001

Matthews "Jakob Seisengger's portraits of Charles V, 1530-1532", en *The Burlington Magazine*, nº 1175 (2001), pp. 86-90

MAURONER 1941

Mauroner F., *Le incisioni di Tiziano*, Venezia 1941

MAUSS 1965

Mauss M., *Teoria generale della magia e altri saggi*, Turín 1965

MAYER 1998

Mayer M., "Notas sobre la contribución hispánica a las traducciones italianas de los clásicos latinos", en *Cuadernos de Filología Clásica- Estudios latinos*, nº15, pp. 541-548

MAZZA 1992

Mazza A., ed., *Paolo Pino teorico d'arte e artista*, Treviso 1992

MAZZACURATI-PLAISANCE 1987

Mazzacurati G., Plaisance M., *Scrittori e Scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, Roma 1987

MAZZOLARI 1650

Mazzolari G., *Le reali grandezze dell'Escoriale di Spagna*, Bologna 1650

MCCRORY 1995

MacCrory M. A., "Medaglie, monete e gemme: etimologia e simbolismo nella cultura del tardo Rinascimento italiano", en *La tradizione classica nella medaglia d'arte dal Rinascimento al Neoclassico*, Buora M., Lavarone M., eds., Udine 1995, pp. 39-52

MEIJER 1999

Meijer B. W., "Ecce Homo", en *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, Catálogo de la Exposición del Palazzo Grassi, Aikema B., Brown B.L., Nepi Sciré G. (coms.), Venecia 1999, Milán 1999, pp. 18-25

MELCZER 1980

Melczer W., "L'Aretino del Dolce e l'estetica veneta nel secondo Cinquecento", en *Tiziano e Venezia*, Convegno Internazionale di Studi (Venezia 1976), Vicenza 1980,, Vicenza 1980, pp. 237-242

MÉLIDA 1903

Mélida J.R., *Discurso de medallas y antigüedades de Don Martín de Gurrea y Aragon, duque de Villahermosa*, Madrid 1903

MENA 1998

Mena Marqués M., "Titian Rubens and Spain", en *Titian and Rubens. Power, Politics, and Style*, Boston 1998, pp.69-94

MÉNDEZ APARICIO 1993

Méndez Aparicio J., ed., *Catálogo de los impresos del siglo XVI en la Biblioteca del Estado en Toledo*, Madrid 1993

MENÉNDEZ PELAYO 1931

Menéndez Pelayo M., *Orígenes de la Novela, Tomo II, Novelas de los Siglos XV-XVI*, Santander 1944, Madrid 1907

MENGES 1780

Menges A. R., *Reflexiones sobre la Belleza y el Gusto en la Pintura*, Madrid 1780

MERLIN 1986

Merlin P.P., "Il tema della corte nella storiografia italiana ed europea", en *Studi Storici*, 1, (1986), pp. 203-244

MESSEGUER FERNÁNDEZ 1957

Messeguer Fernández J., "Nuevos datos sobre los hermanos Valdés. Alfonso, Juan, Diego y Margarita", en *Hispania*, 17 (1957), pp. 369-394

MEZCLER 1980

Mezcler W., "L'«Aretino» del Dolce e l'estetica veneta nel secondo Cinquecento", en *Tiziano e Venezia*, Convegno Internazionale di Studi (Venezia 1976), Vicenza 1980,, Vicenza 1980, pp. 237-242

MEZZATESTA 1984

Mezzatesta M.P., "Marcus Aurelius, fray Antonio de Guevara, and the Ideal of the perfect Prince in the Sixteenth Century", en *Art Bulletin*, nº 66 (1984) pp. 620-633

MILICUA 1957

Milicua J., "A proposito del pequeño crucifijo ticianesco del Escorial", en *Archivo Español de Arte*, nº 118, XX (1957), pp. 115-123

MODICA 1998

Modica M., "Un problema religioso del secondo Cinquecento. Il misticismo tra normalizzazione e attese di rinnovamento spirituale", en *Felipe II (1527-1598). Europa y la Monarquía Católica*, Martínez Millán J., dir., Madrid 1998, pp. 303-319

MONTES SERRANO 2006

Montes Serrano C., *Cicerón y la cultura artística del Renacimiento*, Valladolid 2006

MONTESINOS 1931

Montesinos J.F., "Cartas inéditas de Juan de Valdés al Cardenal Gonzaga", en *Revista de Filología Hispánica*, Anexo XIV, Madrid 1931

MORÁN TURINA 1994

Morán Turina M., "Sobre el gusto por la escultura en la corte de Carlos V y Felipe II", en *Los Leoni (1509-1608). Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*, Catálogo de la Exposición, Museo Nacional del Prado, mayo-julio 1994, Madrid 1994

MORÁN TURINA 1997

Morán Turina M., Portús Pérez J., *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid 1997

MORÁN TURINA 1999

Morán Turina M., "Velázquez y la pintura madrileña", en *Velázquez. Catálogo completo*, Madrid 1999, pp. 5-16

MORÁN TURINA 2005

Morán Turina M., "Introducción", en *Giovan Pietro Bellori. Vitas de Pintores*, Morán Turina ed., Madrid 2005, pp. 7-27

MORÁN TURINA 2006

Morán Turina M., *Estudios sobre Velázquez*, Madrid 2006

MORÁN TURINA 2008

Morán Turina M., A. A. Palomino -*Vida de Velázquez*, Madrid 2008

MORÁN TURINA-CHECA 1985

Morán Turina M., Checa F., *El coleccionismo en España*, Madrid 1985

MORÁN TURINA-PORTÚS PÉREZ 1997

Morán Turina M., Portús Pérez J., *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid 1997

MOREL 1993

Morel P., "Portrait éphémère et théâtre de mémoire dans les Entrées florentines (1565-1589)", en *Il ritratto e la Memoria. Materiali* 2. Gentili A., Morell P., Cieri Via C., eds., Roma 1993, pp. 258-333

MORELLI 1800

Morelli J., *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia, scritta da un anonimo di quel tempo*, Bassano 1800

MORENO VILLA 1933

Moreno Villa J., "Cómo son y cómo eran unos Tizianos del Prado", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº 26(1933), pp. 113-116

MORIGI 1593

Morigi P., "La descripción del Monasterio de El Escorial", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo VI, 1970, pp. 15-23

MORREALE 1996

Morreale M., "Para una lectura de la diatriba entre Castiglione y Alfonso de Valdés sobre el Saco de Roma", en *Nebrija y la introducción del Renacimiento en España* : [actas de la III Academia Literaria Renacentista : Universidad de Salamanca, 9, 10 y 11 de diciembre, 1981, Víctor García de la Concha, coord., 1996, Salamanca 1996, pp. 65-104

MORROS MAESTRE 2000

Morros Maestre B., "La canción IV de Garcilaso como un infierno de amor: de Garci Sánchez de Badajoz y el Cariteo de Tasso", en *Criticón*, nº 80, 2000, pp. 19-47

MORTE 1990

Morte García C., *Aragón y la pintura del Renacimiento*, Catálogo de la Exposición, Museo e Instituto Camón Aznar Zaragoza, Zaragoza 1990

MORTE 1998

Morte García C., "Retrato de Martín de Gurrea y Aragón, duque de Villahermosa y conde de Ribagoza", en *Felipe II. Un monarca y su época*. Checa F., com., Catálogo de la Exposición Museo del Prado-Sociedad Estatal para la conmemoraciones de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid 1998-1999, Madrid 1998, nº 214, pp. 576-577

MORTE 1998

Morte García C., "Retrato de Luisa de Borja y Aragón, duquesa de Villahermosa", en *Felipe II. Un monarca y su época*. Checa F., com., Catálogo de la Exposición Museo del Prado-Sociedad Estatal para la conmemoraciones de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid 1998-1999, Madrid 1998, nº 215, pp. 577-578

MORTE 1999

Morte García C., "Rolan Moys, el retrato cortesano en Aragón y la sala de linajes de los duques de Villahermosa", en *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe V*, Actas de las IX jornadas de Arte CSIC, Madrid 24-27 noviembre 1998, Madrid 1999, pp.443-468

MORTE 2003

Morte García C., "El supuesto retrato del Dean Villalón atribuido a Tiziano restituido a Rolán Moys", en *Goya. Revista de Arte*, nº 292, pp. 23-27

MOYA 1997

Moya F., "El manuscrito de Garcilaso de D. Diego Hurtado de Mendoza", en *Criticón*, nº 70, pp. 27-29

MOZZARELLI 1999

Mozzarelli C., "Patriziati e nobiltà nello stato di Milano durante il regno di Filippo II", en *Felipe II y el Mediterraneo. La monarquía y los reinos*, Belenguer Cebrià E., ed., Madrid 1999, pp. 127-138

MOZZETTI-SARTI-DI MONTE 1992

Mozzetti F., Sarti G., Di Monte M., "Pietro Aretino 1992. Proposte e Propositi", en *Venezia Cinquecento. Studi di Storia dell'arte e della Cultura. Studi di Storia dell'arte e della Cultura*, Roma 1992, anno II, n°4 (1992), pp. 131-136

MULCAHY 1990

Mulcahy R., "En la sombra de Alonso Sánchez Coello: la búsqueda por Jerónimo Sánchez", en *Archivo Español de Arte*, n° 250, 1990, pp. 304-309

MULCAHY 1994

Mulcahy R., *The Decoration of the Royal Basilica of El Escorial*, Nueva York 1994

MULCAHY 1995

Mulcahy R., "Juan Fernández Navarrete El Mudo, pintor de Felipe II", en *Navarrete "El Mudo" pintor de Felipe II (Seguidores y Copistas)*, Catálogo de la Exposición Logroño 1995, Logroño 1995, pp. 141-178

MULCAHY 1998

Mulcahy R., "El arte religioso y su función en la corte de Felipe II", en *Felipe II. Un monarca y su época*. Checa F., com., Catálogo de la Exposición Museo del Prado-Sociedad Estatal para la conmemoraciones de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid 1998-1999, Madrid 1998, pp. 159-183

MULCAHY 1999

Mulcahy R., *Juan Fernández de Navarrete El Mudo, pintor de Felipe II*, Madrid 1999

MULCAHY 2006

Mulcahy R., "Celebrar o no celebrar: Felipe II y las representaciones de la Batalla de Lepanto", en *Reales Sitios*, n° 168, 2006, pp. 2-15

MÜLLER 1987

Müller J. F., "Rubens's Cupids and Adrians. The first documents and what they tell us", en *Bacchanals by Titian and Rubens*, Cavalli-Björkman ed. Papers given at symposium in the Nationalmuseum, Stockholm march 1987, Stockholm 1987, pp. 74-80

MÜLLER HOFSTENDE 1967

Müller Hofstende J., "Rubens and Titian: Das Bild Karls V", en *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, n° XIII (1967), pp. 33-96

MURARO-ROSAND 1976

Muraro M., Rosand D., *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, Vicenza 1976

NAGEL 2008

Nagel A., "Iconos y Retratos", en *El retrato del Renacimiento*, Falomir M., com., Catálogo de la Exposición, Museo Nacional del Prado, Madrid junio-septiembre 2008, Madrid 2008, pp. 41-53

NALLE 2008

Nalle S. T., "Private Devotion, Personal Space. Religious Images in Domestic Context" en *La imagen religiosa de la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, De Carlos M. C., Civil P., Pereda F., Vicent-Cassy C., eds., Madrid 2008, pp. 255-272

NASSELRATH 1986

Nesselrath A., "I libri di disegni di Antichità. Tentativo di una classificazione", en *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Settis S., ed., Turín 1987, t. III, pp. 87-147

NATALI 1990

Natali A., "Ritratto di Francesco Maria della Rovere", en *Tiziano*, Catálogo de la Exposición, del Palazzo Ducal y de la National Gallery of Art, Venecia- Washington 1990, Venecia 1990, nº 28, pp. 227-228

NATIVEL 1996

Nativel C., "Andromède aux rivages du Nord: Persée délivrant Andromède de Joachim Wtewael", en *Andromède ou le héros a l'épreuve de la beauté*, Siguret F. ed., París 1996

NAVARRO DURÁN 1994

Navarro Durán R., "Introducción", en VALDÉS 1994, pp. 9-68, Madrid 1994

NAVARRO DURÁN 1997

Navarro Durán R., "El príncipe y el cristiano en los diálogos de Alfonso de Valdés", en *Los Valdés. Pensamiento y literatura*, Pérez Priego dir., Actas del Seminario celebrado en Cuenca, Universidad Menéndez Pelayo 2-4 Diciembre 1991, Cuenca 1997, pp. 153-163

NAVARRO DURÁN 1999

Navarro Durán R., "Introducción", en VALDÉS 1999, Madrid 1999, pp. 9-5

NEPI SCIRÉ

Nepi Sciré G., "Titien, les années 1520-1550", en *Le Siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, Catálogo de la Exposición, París Gran Palais, marzo-junio 1993, París 1993, pp. 551-564

NICHOLS 2007

Nichols T., "Secular Charity, Sacred Poverty: Picturing the poor in Renaissance Venice", en *Art History*, vol. 30, nº2, pp. 139-169

NIERO 1984

Niero A., "Riforma cattolica e Concilio di Trento a Venezia", en *Cultura e società nel Rinascimento tra riforme e manierismi*, Branca V., Ossola C., eds., Florencia 1984, pp. 77-96

NIETO 1979

Nieto J.C., *Juan de Valdés y los orígenes de la reforma en España e Italia*, [Mejico 1970], Madrid 1979

NIETO 1997

Nieto J.C. "La imagen cambiante de Juan de Valdés", en *Los Valdés. Pensamiento y literatura*, Pérez Priego dir. Actas del Seminario celebrado en Cuenca, Universidad Menéndez Pelayo 2-4 Diciembre 1991, Cuenca 1997, pp. 7-42

NIETO ALCAIDE 2003

Nieto Alcaide V., *El Descendimiento de Van der Weyden*, Madrid 2003

NIETO ALCAIDE 2005

Nieto Alcaide V., "Tiziano y la devoción: la imagen de la Dolorosa", en *Tiziano y el legado veneciano*, Madrid 2005, pp. 103-113

NOVO-COPPENS 2005

Novo A., Coppens C., *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Ginebra 2005

NUNZINTE 1884

Nunziante E., "Un viaggio in Europa nel secolo XVI", en *La Rassegna Nazionale*, Florencia 1884, XVI-XX, 1884

OBERTHALER 2005

Oberthaler E., "Jacob Seisenegger Portrait Kaiser Karl V. mit Hund, Anmerkungen zu Technik, Erhaltungszustand und Restaurierung", en *Tizian versus Seisenegger. Die Portraits Karls V. mit Hund Ein Holbeinstreit*, Ferino-Pagden S., Beyer A., eds., Turnhout 2005, pp. 59-68

ORSO 1986

Orso S. N., *Philip IV and the decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton 1986

ORTOLANI 1923

Ortolani S., "Le origini della critica d'arte a Venezia", en *L'Arte*, XXV, pp. 15-26

OSSOLA 1980

Ossola C., "Il libro del Cortegiano esemplarità e difformità", en *La corte e il Cortegiano. I- La scena del testo*, Ossola C., ed., pp. 15-82, Roma 1980

OSSOLA 1987

Ossola C., *Dal Cortegiano all'Uomo di Mondo*, Roma 1987

OST 1985

Ost H., *Lambert Sustris. Die Bildnisse Kaiser Karl Vin München und Wien*, Köln 1985

OST 2006

Ost H., "Titians Perseus und Andromeda. Datierungen, Repliken, Kopien", en *Artibus et Historiae*, nº54 (XXVII), 2006, pp. 129-146

OTTO 1993

Otto W. F., *Les dieux de la Grèce*, (Iª ed. Frankfurt sur Main 1929), París 1993

OVIDIO METAMORFOSIS

Ovidio P. N., *Le metamorfosi*, Oddone E., Maspero F., eds. Milán 1988

PACHECO 1649

Pacheco F., *El arte de la pintura*, Sánchez Cantón F. J., ed., Sevilla 1649, Madrid 1956

PACHECO 1649

Pacheco F., *El arte de la pintura*, Bassegoda y i Hugas B., ed., Sevilla 1649, Madrid 1990

PÄCHT 2005

Pächt O., *La pittura Veneziana del Quattrocento*, Turín 2005

PADOAN 1978

Padoan G., *Momenti del Rinascimento veneto*, Padua 1978

PADOAN 1990

Padoan G., "Tiziano epistografo", en *Tiziano*, Catálogo de la Exposición del Palazzo Ducal y de la National Gallery of Art, Valcanover F., com. Venecia- Washington 1990, Venecia 1990, pp. 43-52

PAGANI 1992

Pagani V., "Adamo Scultori and Diana Mantovana", en *Print Quarterly*, nºIX, 2, pp. 72-87

PALEOTTI 1582

Paleotti G., *Discorso intorno alle immagini sacre e profane, diviso in cinque libri*, Boloña 1582

PALLUCCHINI 1943

Pallucchini R., "La critica d'arte a Venezia nel Cinquecento", en *Quaderni del Rinascimento Veneto*, Venezia 1943, nº 1

PALLUCCHINI 1946

Pallucchini A., Pallucchini R., eds. Dialogo di pittura di Messer Paolo Pino nuovamente dato in luce, Venezia 1946

PALLUCCHINI 1968

Pallucchini R., "Per la storia del manierismo nel veneto", en *Bulletin du Musée National de Varsovie*, vol. IX, 1968, nº3-4, pp. 61-73

PALLUCCHINI 1969

Pallucchini R., *Tiziano*, Florencia 1969

PALLUCCHINI 1981

Pallucchini R., com. Da Tiziano a El Greco, per la storia del Manierismo a Venezia, Catálogo de la Exposición del Palazzo Ducale de Venecia, Milán 1981

PALOMINO 1715-1723

Palomino de Castro y Velasco A.A., *El Museo Pictórico, y Escala Optica : teórica de la pintura en que se describe su origen, esencia, especies y qualidades, con todos los demas accidentes que la enriquecen é ilustran. Y se prueban con demostraciones matematicas y filosoficas sus mas radica*, Imprenta de Sancha,, Madrid 1715-1723, Madrid 1795-1797

PALOMINO 1986

Palomino de Castro y Velasco A.A., *Vidas*, Ayala Mallory (ed.), Madrid 1986,

PANAYOTAKIS 1995

Panayotakis N. V., "Un nuovo documento del periodo cretese di Dominicos Theotocopulos", en *El Greco of Crete*, Creta 1995, pp. 113-140

PANOFSKY 1925

Panofsky E., "Ein Beitrag zur Typengeschichte des Schmerzensmanns und der Maria Mediatrix", en *Festschrift für Max Fridlander zum 60 Geburstag*, Lipsia 1925, pp. 264-308

PANOFSKY 1939

Panofsky E., *Studies In Iconology*, Nueva York 1939

PANOFSKY 1977

Panofsky E., *Idea*, Barcelona 1977

PANOFSKY 1977

Panofsky E., *Studi di Iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Turín 1975

PANOFSKY 1992

Panofsky E., *Tiziano. Problemi di iconografia*, Londres 1969,, Venezia 1992

PANOFSKY 1998

Panofsky E., "Imago Pietatis". Un contributo alla storia tipologica dell'uomo dei dolori e della Maria Mediatrix, en *"Imago Pietatis" e altri scritti del periodo amburghese (1921-1933)*, Turín 1998, pp. 57-107

PANOFSKY 2006

Panofsky E., *La vita e l'opera di Albercht Dürer*, Princeton 1955, Milán 2006

PARABOSCO 1546

Parabosco G., *Lettere Amoroze*, Venecia 1546

PARADIN 1551

Parradin C., *Devises heröique*, Lyon 1551

PARDO 1992

Pardo M., "Testo e contesti del "Dialogo di pintura" di Paolo Pino", en *Paolo Pino teorico d'arte e artista*, Mazza A., ed., Treviso 1992, pp. 33-49

PATRIZI 1990

Patrizi G., "La Civil Conversazione libro europeo", en *Stefano Guazzo e la Civil Conversazione*, Patrizi G. ed., Roma 1990, pp. 9-23

PATRIZI 1993

Patrizi G., "La visibilidad de la norma: il ritratto e il cortigiano", en *Il ritratto e la Memoria. Materiali* 3, Gentili A., Morell P., Cieri Via C., eds., Roma 1993, pp. 91-102

PEDROCCO 2001

Pedrocco F., *Titian*, Londres - Nueva York 2001

PENNY 1999

Penny N., "Two painting by Titian in the National Gallery, London Notes on technique, condition and provenance", en *Tiziano. Técnicas y restauraciones*, Checa F., dir., Mancini M., ed., Actas del Simposium Internacional celebrado en el Museo Nacional del Prado, junio de 1999, Madrid 1999, pp. 109-106

PENSIERO POLITICO 1969

VV. AA. "Machiavellismo e antimachiavellici nel Cinquecento", en *Il pensiero politico*, II, 1969, Atti del convegno Perugia 1969, nº 3

PÉREZ DE TUDELA 2000

Pérez de Tudela A., "Algunas notas sobre el gusto de Felipe II por la escultura en su juventud a la luz de nuevas cartas entre el obispo de Arrás y Leone Leoni", en *Archivo Español de Arte*, nº 291, (2000), pp. 249-266

PÉREZ DE TUDELA 2000

Pérez de Tudela A., "Giulio Clovio y la corte de Felipe II", en *Felipe II y las Artes*, Tovar Martín V., dir., Actas del Congreso Internacional , Madrid 9-12 diciembre 1998, Madrid 2000, pp. 167-184

PÉREZ DE TUDELA 2001

Pérez de Tudela A., "Algo más sobre la venida a España de Federico Zuccaro", en *Reales Sitios*, nº 147, 2001, pp. 13-25

PÉREZ DE TUDELA 2004

Pérez de Tudela A., "Un retrato del Cardenal Granvela en la Colección de Patrimonio Nacional", en *Reales Sitios*, año XLI, nº 160, pp. 46-63

PÉREZ PASTOR 1914

Pérez Pastor C., *Memorias de la Real Académia Española*, Madrid 1914, tomo XI

PÉREZ PRIEGO 1997

Pérez Priego M. Á., "Diálogo de Lactancio y un acediano como proceso argumentativo: Polémica dialógica y retoricismo", en *Los Valdés. Pensamiento y literatura*, Pérez Priego dir. Actas del Seminario celebrado en Cuenca, Universidad Menéndez Pelayo 2-4 Diciembre 1991, Cuenca 1997, pp. 135-152

PÉREZ SAMPERE 1999

Pérez Samper M. Á., "La corte itinerante. Las visitas reales", en *Felipe II y el Mediterraneo. La monarquía y los reinos*, Belenguer Cebrià E., ed., Madrid 1999, pp. 115-142

PÉREZ SÁNCHEZ 1976

Pérez Sánchez A., "Presencia de Tiziano en España", en *Goya. Revista de Arte*, nº 135, 1976, pp. 140-159

PÉREZ SÁNCHEZ 1985

Pérez Sánchez A., "El transito hacia la modernidad del llamado naturalismo español", en *Fragmentos*, nº 1-2, 1985, pp. 115-132

PÉREZ SÁNCHEZ 1987

Pérez Sánchez A., "La Bacanal y la Ofrenda a la diosa de los amores del Museo del Prado", en Rubens copista de Tiziano, Catálogo de la Exposición, Museo del Prado mayo-julio 1987, Madrid 1987, pp. 27-36

PETERS 1998

Peters E., "1549 Knight's Game at Binche. Constructing Philip II's Ideal Identity in a ritual of Honour", en *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, vol. 49, pp. 11-35

PETRARCA 1979

Petrarca F., *Rime sparse*, Ponte G., ed., Milán 1979

PETRUCCI 1962

Petrucci A., "Bonasone Giulio", en *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1962, vol. 11, pp. 591-595

PEVSNER 1940

Pevsner N., *Academias de Arte. Pasado y Presente*, Barcelona 1982

PIERGUIDI 2006

Pierguidi S., "L'Allegoria della Prudenza di Tiziano e il Signum Tricipitis del Cerbero di Serapide", en *International Journal of the Classical Tradition*, vol. 13, nº 2 (2006), pp. 168-196

PIGNATTI 1993

Pignatti T., "Abbozzi e ricordi: New Observation on Titian's Technique", en *Titian 500*, Manca E., ed., Actas del congreso, Washington 1990, Washington 1993, pp. 73-83

PIGNATTI 1998

Pignatti F., "Franco, Niccolò", en *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1998, vol. 50, pp. 203-206

PINCHART 1856

Pinchart A., "Tableaux et sculptures de Marie d'Autriche, reine douarière de Hongrie", en *Revue Universelle des Arts*, nº III, pp. 127-146

PINCHART 1856

Pinchart A., "Tableaux et sculptures de Charles V", en *Revue Universelle des Arts*, nº III, pp. 225-239

PINELLI 1993

Pinelli A., *La Bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e maniera*, Turín 1993

PINO 1548

Pino P., *Dialogo di pittura di Messer Paolo Pino nuovamente dato in luce*, Paulo Gherardo, Venezia 1548

PISCINI 1991

Piscini A., "Domenichi, Ludovico", en *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1991, vol. 40, pp. 595-601

PLINIO EL VIEJO 1988

Gaio Plinio Secundo, *Storia Naturale*, vol. V, *Mineralogia e Storia dell'arte*, Corso A., Mugellesi R., Rosati G., eds., Turín 1988

PLON 1887

Plon E., *Les maitres italiens au service de la maison de autriche. Leone Leoni sculpteur de Charles-Quint et Pomponio Leoni sculpteur de Philipe II*, París 1887

POGLAYEN-NEUWALL 1934

Poglayen-Neuwall S., "Titian's Pictures of the Toilet of Venuz and their Copies, en *Art Bulletin*, nº 16 (1934) pp. 358-384

POLIGNANO 1992

Polignano F., "I ritratti dei volti e i registri dei fatti. L'Ecce Homo di Tiziano per Giovanni d'Anna", en *Venezia Cinquecento. Studi di Storia dell'arte e della Cultura*, nº 4 (1992), pp. 7-54

POLLARD 1985

Pollard G., *Medaglie italiane del Rinascimento*, Florencia 1985

PONCE CARDENAS 1998

Ponce Cardenas J., "Fenomenos del plurilingüismo en el marco de la epístola: una aproximación, en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 17, 1999, pp. 313-326

PONZ 1787

Ponz A., *Viaje de España en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid 1787-1794

PONZ 1793

Ponz A., *Viaje de España en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid 1787-1794

PORQUERAS-LAURENTI 1984

Porqueras Mayo A., Laurenti J. L., *Estudios bibliográficos sobre la Edad de Oro (Fondos raros y colecciones de la Universidad de Illinois)*, Barcelona 1984

PORREÑO DE MORA

Porreño de Mora B., *Dichos y hechos de señor rey Felipe II*, s. a.

PORTÚS PÉREZ 1994

Portús Pérez J., *Museo del Prado. Memoria escrita 1919-1994*, Madrid 1994

PORTÚS PÉREZ 1998

Portús Pérez J., *La Sala Reservada del Museo del Prado y el Coleccionismo de pintura de desnudo en la Corte Española*, Madrid 1998

PORTÚS PÉREZ 1999

Portús Pérez J., *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarríbia 1999

PORTÚS PÉREZ 2001

Portús Pérez J., "Soy tu hechura. Un ensayo sobre las fronteras del retrato cortesano en España", en *Retratos de Familia*, Madrid 2001, pp. 181-219

PORTÚS PÉREZ 2007

Portús Pérez J., "El siglo XVII: la madurez del género", en *El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya*, Ruiz Gomez L., ed., Catálogo de la Exposición, Museo de Bellas Artes de Bilbao, marzo-mayo 2007, Bilbao 2007, pp. 83-89

POZZI 1967

Pozzi M., "L'ut pictura poësis in un dialogo di Ludovico Dolce", en *Il giornale storico della letteratura italiana*, 1967, pp. 234-260

PRAZ 1967

Praz M., *Mnemosyne. The parallel between Literature and the Visual Arts*, Princeton 1967

PREZZOLINI 1938

Prezzolini G., "Castiglione e Alfonso de Valdés", en *Romanic Review*, nº 29 (1938), pp.26-36

PRINCE ZIMMERMAN

Prince Zimmermann T.C., "Giovio, Paolo", en *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 2001, vol.56, pp. 430-440

PROCACCI 1965

Procacci G., *Studi sulla fortuna di Machiavelli*, Roma 1965

PROCACCIOLI 1990

Procaccioli P., "La macchina delle parole in carta", en *ARETINO* 1990,, Milán 1990, pp. 5-41

PRODI 1959-1967

Prodi P., *Gabriele Paleotti (1522-1597)*, Roma 1959

PRODI 1984

Prodi P., "Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma cattolica", en *Archivio italiano per la storia della pietà*, Roma 1984, vol. IV, pp. 123-212

PRODI 1990

Prodi P., "Premessa", en *Paleotti 1582*, Roma 1990, pp. V-XV

PRODI-OLMI 1987

Prodi P., Olmi G., "Gabriele Paleotti e la cultura a Bologna nel secondo Cinquecento", en *Nell'età di Correggio e dei Carracci: Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*, Catálogo de la Exposición, Bolonia septiembre-noviembre 1986, Bolonia 1986, pp. 213-236

PROSPERI 1997

Prosperi A., "Zwischen Mystiken und Malern-Überlegungen zur Bilderfrage in Italien zur Zeit Vittoria Colonnas", en *Vittoria Colonna. Dichterin und Muse Michelangelos*, Ferino Pagden S., com., Catálogo de la Exposición, Viena KHM, 1997, Viena 1997, pp. 283-292

PRUDENCIO 1950

Aurelio Prudencio Clemente, *Obras Completas*, Guillen J., Rodríguez I. en *Biblioteca de Autores Clásicos*, Madrid 1950,

PUIGARNAU 1999

Puigarnau A., *Imago Dei y Lux mundi en el siglo XII La recepción de la Teología de la Luz en la iconografía del Pantocrátor en Catalunya*, Barcelona 1999, Universidad Pompeu Fabra Tesis inéditas

PUPPI 1990

Puppi L., "Tiziano nella critica del suo tempo", en *Tiziano*, Catálogo de la Exposición del Palazzo Ducal y de la National Gallery of Art, Valcanover F., com. Venecia-Washington 1990, Venecia 1990, pp. 53-56

PUPPI 1995

Puppi L., "Ancora sul soggiorno italiano del Greco", en *El Greco of Crete*, Creta 1995, pp. 251-254

PUPPI 1999

Puppi L., "El Greco en Italia y el arte italiano", en *El Greco : identidad y transformación : Creta. Italia. España*, Álvarez Lopera com., Catálogo de la Exposición, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, febrero 16 de mayo, Madrid 1999, pp. 97-118

PUPPI 2004

Puppi L., *Su/Per Tiziano*, Milán 2004

PUPPI 2006

Puppi L., "Mitografie culturali. Il Monsummano", Padua 2006, en *Tra Monti Sacri, "Sacri Monti" e Santuari: il caso Veneto*, Atti del Convegno di studi, Monselice, 1-2 aprile 2005, Diano A., Puppi L., eds., Padua 2006

PUTTFARKEN 2005

Puttfarken T., *Titian and the Tragic Painting*, Actas del Congreso Internacional , Madrid 9-12 dicembre 1998, New Haven-Londres 2005, pp. 513-522

QUINTILIANO

Marco Fabio Quintilliano, *Institutio Oratoria*, trad. De Rodríguez I., Sandier P. Madrid 1911

QUONDAM 1980

Quondam A., "La forma del vivere. Schede per l'analisi del discorso cortigiano, en *La corte e il Cortegiano. II- Un modello europeo*, Prosperi A., ed., Roma 1980, pp. 15-68

QUONDAM 1980

Quondam A., "Nel giardino del Marcolini. Un editore veneziano tra Aretino e Doni", en *Giornale Storico della letteratura italiana*, vol.157 (1980), pp. 75-115

QUONDAM 1981

Quondam A., "Introduzione", en *Il libro del Cortegiano*, ed. Quondam A., Longo N., Milán 1981, pp. VII-XLV

QUONDAM 1990

Quondam A., "La virtù dipinta", en *Stefano Guazzo e la Civil Conversazione*, Patrizi G. ed., Roma 1990, pp. 227-395

QUONDAM 1991

Quondam A., *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena 1991,

QUONDAM 1995

Quondam A., "Sull'orlo della bella fontana. Tipologie del discorso erotico nel primo Cinquecento", en *Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano*, Catálogo de la Exposición del Palazzo delle Esposizioni, Roma 1995, Roma 1995, pp. 65-81

QUONDAM 1997

Quondam A., "Mercanzia d'onore. Mercanzia utile. Produzione libraria e lavoro intellettuale a venecia nel Cinquecento", en *Editori e pubblico nell'Europa moderna. Guida storica e critica*, Petrucci A., ed., Roma-Bari 1977, pp. 51 - 104.

QUONDAM 2007

Quondam A., *Tutti i colori del nero. Moda e cultura del gentiluomo nel Rinascimento*, Costabissara 2007

RAGGHIANI 1933

Ragghianti C. L., "Il valore dell'opera di Giorgio Vasari", en *Rendiconti della Real Accademia Nazionale dei Lincei*, n° IX, 1933, pp. 732-826

RAGGIO 1958

Raggio O., "The Myth of Prometheus, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 21, pp. 44-62

RALLO GRAUS 1997

Rallo Graus A., "Diálogo de Lactancio y un acediano como proceso argumentativo: Polémica dialógica y retoricismo", en *Los Valdés. Pensamiento y literatura*, Pérez Priego dir. Actas del Seminario celebrado en Cuenca, Universidad Menéndez Pelayo 2-4 Diciembre 1991, Cuenca 1997, pp. 165-182

RALLO GRAUSS 1979

Rallo Grauss A., *Antonio de Guevara en su contexto renacentista*, Madrid 1979

RALLO GRAUSS 1987

Rallo Grauss A., "El arte de escribir guevariano", en GUEVARA 1987, pp. 47-62; Madrid 1987

RAMAT 1957

Ramat R., *Niccolò Machiavelli. Antologia e discorso critico*, Nápoles 1957

RAVANELLI GUIDOTTI 1988

Ravanelli Guidotti C., *Céramiques de la Renaissance du Museo Civico Medievale du Bologne*, Toulouse-Bolonia 1988

REARICK 1991

Rearick W.R., "Titian Drawings: A progress Report", en *Artibus et Historiae*, Viena 1991, nº 23 (XII), 1991, pp. 9-37

REARICK 1996

Rearick W.R., "Titian Later Mythologies", en *Artibus et Historiae*, nº. 33 (XVII), Vienna, 1996, pp. 23-67

REARICK 2001

Rearick W.R., "Le Maddalene penitenti di Tiziano", en *Arte Veneta*, LVIII (2001), pp. 23-41

REARICK 2001

Rearick W.R., *Il disegno veneziano del Cinquecento*, Venezia 2001

REDONDO 1976

Redondo A., *Antonio de Guevara (1480?-1545) et l'Espagne de son temps, de la carrière officielle au oeuvres politico-morales*, Ginebra 1976

REDONDO CANTERA 1999

Redondo Cantera M. J., "Formación y gusto de la colección de la emperatriz Isabel de Portugal", en *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe V*, Actas de las IX jornadas de Arte CSIC, Madrid 24-27 noviembre 1998, Madrid 1999, pp. 225-236

REISS BROMBERG 1969

Reiss Bromberg R., *Incisioni di Goltzius conservate all'Ambrosiana*, Venezia 1969

REYNOLDS 1957

Reynolds S.J., *Discourses on Art*, Wark R.R., ed., New Haven-Londres 1997

RHUMER 1980

Rhumer E., "Tiziano e l'Ottocento", en *Tiziano e Venezia*, Convegno Internazionale di Studi (Venezia 1976), Vicenza 1980, Vicenza 1980, pp. 407-410

RICO 2000

Rico L., "Pigmenti del XVI secolo tra Venezia e la Spagna. Tiziano, l'Escorial e il commercio con Venezia", en *Kermes*, anno XIII, numero 37 (2000) pp. 58-71

RIDOLFI 1648

Ridolfi C., *Le maraviglie dell'arte. Ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, Van Hadeln D.F., ed., Berlin 1914-1924,

RIELLO VELASCO 2004

Riello Velasco J. M., "Geometría (a esta arte se reduce la pintura y dibujo. Lázaro Díaz del Valle y la nobleza de la pintura", en *Anales de Historia del Arte*, nº 15 (2005), pp. 179-195

RIELLO VELASCO 2004a

Riello Velasco J. M., "Tres manuscritos de Lázaro Díaz del Valle y una nueva interpretación de sus escritos sobre pintura", en *Goya. Revista de Arte*, nº 298 (enero-febrero 2004), pp. 37-44

RIELLO VELASCO 2004b

Riello Velasco J. M., "Lázaro Díaz del Valle y de la Puerta. Datos documentales para su biografía", en *De arte*, nº 3 (2004), pp. 105-132

RINALDI 2000

Rinaldi R., "Castiglione machiavellico", en *De la politesse à la politique. Recherches sur les langages du "Courtisan" de Baldassare Castiglione*, D'Amico J. C., Grossi P., Fabrizio-Costa S., Caen 2000, pp. 54-76

RIPA 1593

Ripa C, *Iconologia*, Bruscaroli P. ed., Milán 1992

RIVERA RECIO 1943

Rivera Recio J. F., *Baltasar Porreño (1569-1539), historiador de los Arzobispos de Toledo*, Discurso de ingreso en la Real Academia, 6 de junio de 1943, Madrid 1943

RODRÍGUEZ CEBALLOS 1974

Rodríguez Ceballos A., "Introducción a Jerónimo Nadal", en *Traza y Baza*, Atti del Convegno Internazionale, Menaggio 25-23 Novembre 1993 Madrid 1974, 5 (1974), págs. 77-95

RODRÍGUEZ CEBALLOS 1979

Rodríguez Ceballos A., "Arte religioso del Renacimiento", en *Historia de la Iglesia en España*, García-Villoslada R., dir., Atti del Convegno Internazionale, Menaggio 25-23 Novembre 1993 Madrid 1979, vol. 3, Tomo 2, 1979, pp. 585-692

RODRÍGUEZ CEBALLOS 1995

Rodríguez Ceballos A., "Le medaglie spagnole di Leone Leoni e della sua cerchia: forma clientela e iconografia", en *Leone Leoni tra Lombardia e Spagna*, Gatti Perrier M. L., ed., Atti del Convegno Internazionale, Menaggio 25-23 Novembre 1993 Milán 1995, pp. 87-95

RODRÍGUEZ CEBALLOS 1995

Rodríguez Ceballos A., "La recuperación de Bahía de Maino: de res gesta a emblema político moral", en *Historias Inmortales*, Barcelona 1992, pp. 175-195

RODRÍGUEZ DE LA FLOR 1995

Rodríguez de la Flor F., *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid 1995

RODRÍGUEZ MOÑINO-SÁNCHEZ CANTÓN 1965

Rodríguez Moñino A., Sánchez Cantón F. J., *Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de la Pintura (1693)*, Madrid 1965,

RODRÍGUEZ SALGADO 1988

Rodríguez Salgado M., *The Changing Face of Empire. Charles V, Philip II and Habsbourg Autorit 1551-1559*, Cambridge 1988

RODRÍGUEZ SALGADO 2001

Rodríguez Salgado M. J., "El perfecto capitán. Carlos V en los años cuarenta", en *La restauración de El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg de Tiziano*, Checa Cremades F., Falomir Faus coms., Catálogo de la Exposición, Museo del Prado, junio-septiembre 2001, Madrid 2001, pp. 17-42

RODRÍGUEZ SALGADO 2007

Rodríguez Salgado M. J., "Los últimos combates de un caballero determinado", en *El monasterio de Yuste*, Checa Cremades F., dir., Madrid 2007, pp. 83-108

RODRÍGUEZ-ARANA 2005

Rodríguez-Arana E., "Recuperación y restauración de la decoración del Torreón de la Reina en el Palacio de El Pardo", en *Reales Sitios*, nº 165 (2005), pp. 51-63

ROMEI 1991

Romei G., "Dolce, Ludovico", en *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1991, vol. 40, pp. 399-405

ROSAND 1971

Rosand D., "The Crisis of the Venetian Renaissance Tradition", en *L'arte*, nº 11-12, 1971, pp. 4-53

ROSAND 1972

Rosand D., *Ut Pictor Poeta: Meaning in Titian's Poesie*, en *New Literary History*, nº 3.3 (1972), pp. 527-546

ROSAND 1975

Rosand D., "Titian and the Bed of Policletes", en *The Burlington Magazine*, CXVII, pp. 242-245.

ROSAND 1983

Rosand D., *Tiziano*, Milán 1983

ROSAND 1985

Rosand D., *Tiziano*, Milán 1985

ROSAND 1987

Rosand D., "An Arc of Flame. On the transmission of the pictorial knowledge", en *Bacchanals by Titian and Rubens*, Cavalli-Björkman ed. Papers given at symposium in the Nationalmuseum, Stockholm march 1987, Stockholm 1987, pp. 81-92

ROSAND 1990

Rosand D., "Ekphrasis and the Generation of Images", en *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, vol. 1 (Winter 1990), pp. 61-105

ROSAND 1995

Rosand D., "La nuova pittura e la visione pastorale", en *Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano*, Catálogo de la Exposición del Palazzo delle Esposizioni, Roma 1995, Roma 1995, pp. 106-117

ROSAND 1999

Rosand D., "La mano di Tiziano", en *Tiziano. Técnicas y restauraciones*, Checa F., dir., Mancini M., ed., Actas del Simposium Internacional celebrado en el Museo Nacional del Prado, junio de 1999, Madrid 1999, pp. 127-138

ROSAND 2003

Rosand D., "El arte narrativo de Tiziano: sacro y profano", en *Tiziano*. Falomir M., com., Catálogo de la Exposición del Museo Nacional del Prado, Madrid 2003, Madrid 2003, pp. 47-61

ROSAND 2005

Rosand D., "La pasión de Venus y Adonis", en *Tiziano y el legado veneciano*, Madrid 2005, pp. 205-225

ROSENTHAL 1971

Rosenthal E. E., "Plus Ultra. Non Plus Ultra, and the columnar device of Emperor Charles V", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, nº 34 (1971), pp. 204-228

ROSENTHAL 1973

Rosenthal E. E., "The Invention of the Columnar device of Emperor Charles V at the Court of Burgundy in Flanders in 1516", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, nº 36 (1973), pp. 198-230

ROSENTHAL 1985

Rosenthal E. E., *The Palace of Charles V in Granada*, Princeton 1985

ROSES 1998

Roses J., "La Fábula de Adonis, Hipómenes y Atalanta de Diego Hurtado de Mendoza: grados de la imitación naturalista", en *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, Matas Caballero J., Trabado Cabado J. M., González Álvaro M. L., Paramio Vidal M., coords., León 1998, pp. 123-147

ROSIER 1990-1991

Rosier B., "The Victories of Charles V: a series of prints by Maarten van Heemskerck, 1555-1556", en *Simiolus*, nº 20 (1990-1991), I, pp. 24-38

ROSKILL 2000

Roskill M. W., *Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, [Toronto 1968], Toronto 2000

ROSSI 1639-1657

Rossi P., *Convito morale per gli Etici, Economici e Politici, Ordinato et intrecciato sí della Ragion di Stato, come delle principali materie militari da Don Pio Rossi*, Venezia 1639-1657,

ROSSI 1980

Rossi S., *Dalle botteghe alle accademie . realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo*, Milán 1980

ROTHER 2003

Rothe A., "Titian's Penitent Magdalen in the J. Paul Getty Museum", en *Studi Tizianeschi*, I (2003), pp. 39-42

ROY FISCHER 1977

Roy Fisher M., *Titian's assistants during the last years*, Londres y Nueva York 1977

RUIZ 2004

Ruiz Gómez L. "Retratos de corte en la monarquía española (1530- 1660)", en *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Portús Pérez com. Catálogo de la Exposición, Museo Nacional del Prado, octubre 2004-febrero 2005, Madrid 2004, pp. 96-123

RUIZ 2007

Ruiz Gómez L. "La creación del retrato español en el siglo XVI", en *El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya*, Ruiz Gomez L., ed., Catálogo de la Exposición, Museo de Bellas Artes de Bilbao, marzo-mayo 2007, Bilbao 2007, pp. 38-41

RURALE 1999

Rurale F., "Religione e politica nella Lombardia di Filippo II", en *Felipe II y el Mediterraneo. La monarquía y los reinos*, Belenguer Cebrià E., ed., Madrid 1999, pp. 243-262

RUTHERFORD 1993

Rutherford J., "Las traducciones inglesas de la obra de Guevara", en *Fraí Antonio de Guevara e a cultura do Renacemento en Galicia*, Díaz Fernández, P., coord., Lugo 1993, pp. 115-132

SÁENZ DE MIERA 1998

Sáenz de Miera J., "La magnificencia del Rey Prudente y la fama de El Escorial", en *Felipe II. Un monarca y su época*. Checa F., com., Catálogo de la Exposición Museo del Prado-Sociedad Estatal para la conmemoraciones de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid 1998-1999, Madrid 1998, pp. 105-133

SÁENZ DE MIERA 1998

Sáenz de Miera J., "María de Austria, esposa del emperador Maximiliano II", en *Felipe II. Un monarca y su época*. Checa F., com., Catálogo de la Exposición Museo del Prado-Sociedad Estatal para la conmemoraciones de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid 1998-1999, Madrid 1998, nº 100, pp. 409-410

SÁENZ DE MIERA 2001

Sáenz de Miera J., *De obra insigne y heroica a octava maravilla del mundo. La fama de El Escorial en el Siglo XVI*, Madrid 2001

SAINSBURY 1859

Sainsbury W. N., Original, *Unpublishhed Papers Illustrative of the life of Sir Peter Paul Rubens as Artist and Diplomatist*, Londres 1859

SÁNCHEZ CANTÓN 1934

Sánchez Cantón F.J., "El primer inventario del Pardo 1564", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, X (1934), pp. 69-75

SÁNCHEZ CANTÓN 1944

Sánchez Cantón F.J., "Las pinturas de Oriz y la guerra de Sajonia", en *Príncipe de Viana*, Pamplona 1944, X (1934), pp. 69-75

SÁNCHEZ CANTÓN 1956-1959

Sánchez Cantón F.J., "Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II", en *Archivo Documental Español*, Madrid 1956-1959, X (1934), pp. 69-75

SÁNCHEZ LORO 1958

Sánchez Loro D., *La inquietud postrimera de Carlos V*, Cáceres 1958

SÁNCHEZ MOLERO 1999

Sánchez-Molero J. L., *El aprendizaje cortesano de Felipe II*, Madrid 1999

SÁNCHEZ MOLERO 2002

Sánchez-Molero J. L., "La Biblioteca de María de Hungría en España: Corte, Humanismo e Inquisición", en *España y las 17 provincias de los Países Bajos. Una revisión historiográfica (XVI-XVIII)*, Córdoba 2002

SÁNCHEZ ZAMARREÑO 1996

Sánchez Zamarreño A., "De los nombres de Cristo y la instalación de la utopía", en *Fray Luis de León. Historia, humanismo y letras*, García de la Concha V., San José Lera J., eds., pp. 515-525

SÁNCHEZ-MOLERO 1997

Sánchez-Molero J. L., *El Erasmismo y la educación de Felipe II (1527-1557)*, Universidad Complutense Tesis, Madrid 1997

SÁNCHEZ-MOLERO 2003

Sánchez-Molero J. L., *El Erasmismo y la educación de Felipe II (1527-1557)*, Madrid 2003

SANGA 1995

Sanga G., "La koinè italiana", en *Koinè in Italia dalle Origini al Cinquecento*, Sanga G., ed., Bergamo 1990, Actas del Congreso, Pavía 1987

SANGUINO MICHEL 1911

Sanguino y Michel J., "Antigüedades de Las Torrecillas (Alcuéscar)", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 59 (1911), pp. 439-456.

SANSOVINO 1581

Sansovino F., *Venezia città nobilissima et singolare*, Venezia [1968], Venecia 1581

SANTA TERESA 1957

Santa Teresa D., *Juan de Valdés, 1498?-1541 : su pensamiento religioso y las corrientes espirituales de su tiempo*, Madrid 1957

SANUTO 1532

Sanuto M. *I diarii*, Venecia 1532

SARPI 1974

Sarpi P., *Historia del Concilio Tridentino*, Vivanti C., ed., Turín 1978

SARRALBO AGUARELES 1956

Sarrablo Aguares E., "La cultura y el arte veneciano, en sus relaciones con España, a través de la correspondencia diplomática de los siglos XVI al XVII", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid 1956, tomo LXVII.3, pp. 639-684

SARTI 1999

Sarti M. G., "Muta predicatio: il San Giovanni Battista di Tiziano", en *Venezia Cinquecento. Studi di Storia dell'arte e della Cultura*, n° 19 (1999), pp. 5-36

SAVINI BRANCA 1964

Savini Branca S., *Il collezionismo veneziano del '600*, Padua 1964

SAVOLDI 1990

Giovanni Girolamo Savoldo. *Tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, Catálogo de la Exposición, Brescia, marzo-maggio 1990, Milán 1990

SAXL 1989

Saxl F., "Tiziano y Pietro Aretino", en *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*, Madrid 1989 (Londres 1957), pp. 148-159

SCAVIZZI 1981

Scavizzi G., *Arte e Architettura sacra*, Roma 1981

SCHLOSSER MAGNINO 1964

Schlossere Magnino J., *La letteratura artistica*, Milán 1964

SCHULTZ 1982

Schultz J., "The houses of Titian, Aretino and Sansovino", en *Titian. His world and his legacy*, Nueva York 1982, pp. 73-102

SCHULZ 1961

Schultz J., "Vasari at Venice", en *The Burlington Magazine*, nº CIII, December 1961, pp. 507-11

SCROTH 1985

Scroth S., "Early collectors of Still-Life Painting in Castile", en *Spanish Still Life in the Golden Age 1600-1650*, Catálogo de la Exposición, Kimbell Art Museum, Fort Worth 1985, Fort Worth 1985, pp. 28-39

SCÜTZ 2005

Schütz K., "Jacob Seisenegger Bildnis Kaiser Karl V. Die Geschichte einer Entdeckung, en *Tizian versus Seisenegger. Die Portraits Karls V. mit Hund Ein Holbeinstreit*, Ferino Pagden S., Beyer A., eds., Actas del Congreso de Viena 2000, Turnhout 2005, pp. 55-58

SEIDEL MENCHI 1987

Seidel Menchi S., *Erasmus in Italia, 1520-1580*, Turín 1987

SELLINK 1999

Sellink M., "Cort Cornelius", en *Allgemeines Künstler-Lexicon*, Leipzig 1999, Band 21, pp. 341-344

SERRERA 1990

Serrera J.M., "Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de Corte", en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*. Serrera J. M., com., Catálogo de la Exposición del Museo Nacional del Prado, Madrid 1990, Madrid 1990, pp. 37-63

SEZNEC 1990

Seznec J., *La sopravvivenza degli antichi dei*, Turín 1990

SHAPIRO 1971

Shapiro M. L., "Titian's Rape of Europe", en *Gazette de Beaux Arts*, nº LXVII, pp. 109-116

SHEARMAN 1967

Shearman J., *Mannerism*, Baltimore 1967

SHEARMAN 1995

Shearman J., *Arte e spettatore nel Rinascimento Italiano. "Only connect..."*, Milán 1995

SHEARMAN 2003

Shearman J., *Raphael in Early Modern Surces, 1483-1602*, Reino Unido 2003

SIERRA NAVA 1963

Sierra Nava L., "Expertización de la autenticidad de la 'Santa Margarita' de la Catedral de Calahorra, atribuida a Miguel Cros o a Tiziano", en *Berceo*, nº 66, (1963), pp. 47-50

SIGÜENZA 1605

Sigüenza J., *Fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid 1986

SILVA MAROTO 2000

Silva Maroto P., "En torno a las obras del Bosco que poseyó Felipe II", en *Felipe II y las Artes*, Tovar Martín V., dir., Actas del Congreso Internacional, Madrid 9-12 diciembre 1998, Madrid 2000, pp. 533-552

SIMÓN DIAZ 1964

Simón Díaz J., *Fuentes para la historia de Madrid y su provincia*, Madrid 1964

SLOMANN 1926

Slomann V., "Rock-crystals by Giovanni Bernardi", en *The Burlington Magazine*, nº 47, 1926, pp. 9-23

SMOLDEREN 2000

Smolderen L., "Les médailles de Granvelle", en *Les Granvelle et les Anciens Pays-Bas*, De Jonge K., Janssens G., ed., Lovania 2000, pp. 293-320

SOHM 2001

Sohn P., *Style in the Art Theory of Early Modern Italy*, USA 2001

SOLER DEL CAMPO 2000

Solrer del Campo Á., "Las armas y el emperador", en *Carlos V. Las armas y las letras*, Catálogo de la Exposición, Hospital Real de Granada, abril-junio 2000, Madrid 2000, pp. 107-121

SOLER DEL CAMPO 2001

Soler del Campo A., "La batalla y la armadura de Mühlberg en el retrato ecuestre de Carlos V", en *La restauración de El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg de Tiziano*, Checa Cremades F., Falomir Faus coms., Catálogo de la Exposición, Museo del Prado, junio-septiembre 2001, Madrid 2001, pp. 87-102

SORELLA 1995

Sorella A., "Introduzione e commento a Varchi", en *VARCHI 1570*, Pescara 1995

SPADAVECCHIA 1990

Spadavecchia S., "San Giovanni Battista", en *Tiziano*, Catálogo de la Exposición del Palazzo Ducal y de la National Gallery of Art, Valcanover F., com. Venecia-Washington 1990, Venecia 1990, nº 32, pp. 240-243

SPERONI 1542

Speroni S., *Dialoghi*, Venecia 1542

SPIVAKOVSKY 1970

Spivakovsky E., *Son of Alhambra*, Austin 1970

SPONZA 1990

Sponza S., "Martirio di San Lorenzo", en *Tiziano*, Catálogo de la Exposición del Palazzo Ducal y de la National Gallery of Art, Valcanover F., com. Venecia- Washington 1990, Venecia 1990, nº 53, p. 311

SPRUYT 1994

Spruyt B. J., "En bruit d'estre bonne luterienne: Mary of Hungary (1505-58) an Religius Reform", en *The English Historical Rewiew*, vol. 109. nº 431 (1994), pp. 275-307

SQUELLATI 1978

Squellati F. P., "Ritratto di Francesco Maria della Rovere", en *Tiziano nelle Gallerie Fiorentine*, Catálogo de la Exposición, Florencia 1978, pp. 118-119

STABEL 1999

Stabel P., "Venezia e i paesi Bassi: contatti commerciali e stimoli intellettuali", en *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, Catálogo de la Exposición del Palazzo Grassi, Aikema B., Brown B.L., Nepi Sciré G. (coms.), Venecia 1999,, pp. 30-42

STAYANOVA CUCCO 1995

Stayanova Cucco M., "El Greco e l'ambiente veneziano", en *El Greco of Crete*., Creta 1995, pp. 187-198

STEINBERG-WYLIE 1990

Steinberg A., Wylie J., "Conterfeiting Nature: Artistic Innovation and Cultural Crisis in Renaissance Venice", en *Comparative Studies in Society and History*, vol. 32, nº1, pp. 54-88

STRADLING 1989

Stradling R.A., *Felipe IV y el gobierno de España (1621-1665)*, Madrid 1989

STRONG 1973

Strong R., *Arte y poder*, Madrid 1988

SÚAREZ QUEVEDO D.,

Súarez Quevedo D., "De imágenes y reliquias sacras. Su regulación en las constituciones sinodales postridentinas del arzobispado de Toledo", en *Anales de Historia del Arte*, 1998, nº 8, pp. 257-290

SUIDA 1933

Suida W., *Tiziano*, París 1935, Roma 1933

TAGLIAFERRO 2006

TAGLIAFERRO G., "La bottega di Tiziano: un percorso critico", en *Studi Tizianeschi*, nºIV (2006), pp. 16-52

TAGLIAFERRO 2007

TAGLIAFERRO G., "Spanien kommt der Religion zu Hilfe", en *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, Ferino Pagden com., Catálogo de la Exposición, Viena Kunsthistorisches Museum, octubre 2007-enero 2008, Viena 2007, nº 3.15, pp. 331-334

TANNER 1974

Tanner M., "Chance and coincidences in Titian's Diana and Acteon", en *The Burlington Magazine*, 1974, pp. 535-550

TANNER 1976

Tanner M., *Titian: the Poesie for Philip II*, Nueva York 1976

TASSO 1993

Tasso T., *Il Conte overo de l'impresa*, Basile B., ed., Roma 1993,

TAYLOR 1992

Taylor R., *Arquitectura y magia. Consideraciones sobre la idea de El Escorial*, Madrid 1992

TELLECHEA IDÍAGORAS 1979

Tellechea Idíagoras J. I., "Filippo II e il Concilio di Trento", en *Il Concilio di Trento come crocevia della politica europea*, Jedin H., Rogger I., eds., Bolonia 1979, pp. 109-135

TENENTI 1980

Tenenti A., "Introduzione all'edizione italiana", en *La Società di corte*, Darmstad und Neuwied 1975 [Bolonia 1980], pp. 7-19

TERPENING 1997

Terpening R. H., *Lodovico Dolce. Renaissance man of letters*, Toronto 1997

TERRIBILE 1999

Terribile C., "Il volto napoletano di monsignor della Casa", en *Venezia Cinquecento. Studi di Storia dell'arte e della Cultura*, anno IX, n°17 (1999), pp. 53-76

TERRIBILE 2007

Terribile C., "Filippo II consacra alla vittoria di Lepanto la nascita del figlio", en *Tiziano. L'ultimo atto*, Puppi L., com., Catálogo de la Exposición, Belluno-Pieve di Cadore settembre 2007-gennaio 2008, Milano 2007, n° 124, pp. 426-427

TERRIBILE 2007

Terribile C., "La Fede cristiana minacciata dall'Eresia viene soccorsa dalla Virtù", en *Tiziano. L'ultimo atto*, Puppi L., com., Catálogo de la Exposición, Belluno-Pieve di Cadore settembre 2007-gennaio 2008, Milano 2007, n° 77, pp. 394-395

THIEL 1999

Thiel P. J. J., Cornelisz Cornelis Van Haarlem 1562-1628. A Monograph and Catalogue Raisonné, Davaco 1999

THÜRLEMANN 1986

Thürlemann F., "Betrachterperspektiven in Konflikt. Zur Überlieferungsgeschichte der vecchiarella Anekdote", en *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, n°21, pp. 136-155

TIETZE - CONRAT 1946

Tietze-Conrat E., "Titian's workshop in his later years", en *The Art Bulletin*, XXVIII (1946), pp. 76-88

TIETZE - CONRAT 1955

Tietze-Conrat E., "Titian as landscape painter", en *Gazette de Beaux Arts*, XLV (1955), pp. 11-20

TIETZE 1936

Tietze H., *Tizian*, Viena 1936,

TIETZE 1950

Tietze H., *Tizian*, Londres 1950, Wien 1936,

TIETZE 1951

Tietze-Conrat E., "Titian's Allegory of Religion", en *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, n° XIV, pp. 127-132

TIETZE TIETZE-CONRAT 1944

Tietze H., Tietze-Conrat E., *The Drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th Centuries*, Nueva York 1979

TIETZE-CONRAT 1944

Tietze-Conrat E., "Tizian as a Letter Writer", en *The Art Bulletin*, Londres 1944, vol. XXVI, n° 2

TIETZE-CONRAT 1989

Tietze-Conrat E., "Tiziano scrittore di lettere", en *Tiziano-Le Lettere. Dalla silloge di Documenti Tizianeschi di Celso Fabbro*, Pieve di Cadore - Roma 1989

TISCHER 1994

Tischer S., *Tizian und Maria von Ungarn. Der Zyklus der "pene infernali" aus Schloß Binche (1549)*, Frankfurt

TITIAN 2003

Jaffe D., (com.) *Titian*, Catálogo de la Exposición, Londres 2003

TIZIANO 1951

Valcanover F., Fabbro C., *Mostra dei Vecellio*, Catálogo de la Exposición, Belluno 1951, Belluno 1951,

TIZIANO 1990

Valcanover F., (com.) *Tiziano*, Catálogo de la Exposición, del Palazzo Ducal y de la National Gallery of Art, Venecia-Washington 1990, Venecia 1990

TIZIANO 1995

Bernardini M.G., com. *Tiziano. Amor sacro e Amor profano*, Catálogo de la Exposición del Palazzo delle Esposizioni, Roma 1995, Milán 1995

TIZIANO 2003

Falomir M., com. *Tiziano*, Catálogo de la Exposición del Museo del Prado, Madrid junio-septiembre 2003, Madrid 2003

TIZIANO 2004

Hunfrey P., Clifford T., Weston Lewis A., Bury M., coms. *The Age of Titian: Venetian Renaissance Art from Scottish Collections*, Catálogo de la Exposición de la National Gallery of Scotland, Edimburgh 2004, Edimburgh 2004

TOAJAS ROGER 2000

Toajas Roger M. A., "Juana de Austria y las artes", en *Felipe II y las Artes*, Tovar Martín V., dir., Actas del Congreso Internacional, Madrid 9-12 diciembre 1998, Madrid 2000, pp. 101-116

TOESCA 1987

Toesca P., *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Turín 1987

TOLEDO 2000

Checa F., com. *Carolus*, Catálogo de la Exposición, Museo de Santa Cruz, Toledo, 2000, Madrid 2000,

TORIBIO MEDINA-REYNOLDS 1984

Toribio Medina J. Reynolds W.A., "Luis Zapata", en *ZAPATA* 1984. pp. I-VII, Madrid 1984

TOVAR MARTÍN 2000

Tovar Martín V., dir. *Felipe II y las artes*. Actas del Congreso Internacional. Madrid 9-12 diciembre 1998, Madrid 2000

TRAVERSARI 1967

Traversari G., *Museo Archeologico di Venezia, I. I ritratti*, Roma 1967

TREVOR-ROPER 1980

Trevor-Roper H., *Principi e Artisti. Mecenatismo e ideologia in quattro corti degli Asburgo (1517-1633)*, Turín 1980

UBEDA DE LOS COBOS 2002

Ubeda de los Cobos A., "Felipe V y el retrato de corte", en *El arte en la corte de Felipe V*, Morán Turina com. Catálogo de la Exposición del Palacio Real, Museo Nacional del Prado, Casa de las Alhajas, octubre 2002-enero 2003, Madrid 2002, pp. 89-140

ÚBEDA DE LOS COBOS 2005

Úbeda de los Cobos A., "La decoración pictórica del palacio del Buen Retiro", en *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Úbeda de los Cobos com., Catálogo de la Exposición, Museo del Prado, Madrid 2005, pp. 15-28

ULLOA 1556

Ulloa A. de., *Vida del Emperador Carlos V*, Venecia 1556

ULIVI 1978

Ulivi F., "Tiziano e la letteratura del Manierismo", en *Tiziano e il Manierismo Europeo*, Pallucchini R., ed., Florencia 1978, pp. 339-363

URREA 1975

Urrea J., "El pintor José García Hidalgo", en *Archivo Español de Arte*, 1975, 48 (189), pp. 97-117

VAGANAY 1915-16

Vaganay H., "Antonio de Guevara dans la littérature italienne", *La Bibliofilia*, nº XVII (1915-16), pp. 335-358

VALCANOVER 1969

Cagli C., Valcanover F., *L'opera completa di Tiziano*, Milán 1969

VALCANOVER 1978

Valcanover F., "Il classicismo cromatico di Tiziano: dagli affreschi del Santo all'Assunta", en *Tiziano e il Manierismo Europeo*, Pallucchini R., ed., Florencia 1978

VALCANOVER 1981

Valcanover F., "San Giovanni Battista", en *Da Tiziano a El Greco, per la storia del Manierismo a Venezia*, Pallucchini R., com., Catálogo de la Exposición del Palazzo Ducale de Venecia, Milán 1981, pp. 100-101

VALCANOVER 1984

Valcanover F., "Tiziano e la crisi manieristica", en *Cultura e società nel Rinascimento tra riforme e manierismi*, Branca V., Ossola C., eds., pp. 167-188, Florencia 1984

VALCANOVER 1993

Valcanover F., "Le dernier Titien et la fin du siècle à Venise", en *Le Siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, Catálogo de la Exposición, París Gran Palais, marzo-junio 1993, París 1993, pp. 651-656

VALCANOVER 1993

Valcanover F., "Portrait de Francesco Maria della Rovere", en *Le Siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, París 1993, nº 168, pp. 577-578

VALCANOVER 1999

Valcanover F., *Tiziano. I suoi pennelli sempre partorirono espressioni di vita*, Florencia 1999

VALCANOVER 1999

Valcanover F., "Tiziano: dietro l'immagine", en *Tiziano. Técnicas y restauraciones*, Checa F., dir., Mancini M., ed., Actas del Simposio Internacional celebrado en el Museo Nacional del Prado, junio de 1999, Madrid 1999, pp. 13-23

VALDÉS 1530

Valdés A., de, *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*, s.l. 1530

VALDÉS 1530

Valdés A., de, *Diálogo de Mercurio y Carón*, s.l. 1530

VALDÉS 1545

Valdés A., de, *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*, Venecia 1545

VALDÉS 1994

Valdés A., de, *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*, Navarro R., ed., [Venecia 1541-45], Madrid 1994

VALDÉS 1999

Valdés A., de, *Diálogo de Mercurio y Carón*, Navarro R., ed., [Venecia 1541-45], Madrid 1999

VALERIANO 1556

Valeriano P., *Hieroglyphica*, Basilea 1556

VALERIANO 1575

Valeriano P., *Hieroglyphica*, Basilea 1575

VAN DER BOOGERT-KERKHOFF 1993

Van der Bogert B., Kerkhoff , *Maria van Hongarije Koningin tussen Kaizers un Kunstenaars*, 1505-1558, Utrecht 1993

VAN DER PUT 1939-1940

Van der Put A., "Two Drawings of the fêtes at Binche for Charles V and Phip II, 1549", en *Journal of the Courtald and Warburg Institutes*, Londres, nº 2 1939-1940, pp. 49-57

VAN DURME 2001

Van Durme M., *El Cardenal Granvela (1517-1586)*, [Madrid 1957], Madrid 2001

VAN DYCK 1990

Antony Van Dyck, *Catálogo de la Exposición de la National Gallery of Art*, Washington 1990-1991, Washington 1990

VARCHI 1570

Varchi B., *L'Hercolano*, Sorella A., ed. [Pescara 1995], Venezia 1570

VARIA VELÁZQUEÑA

Varia Velázquez, vol. II, Madrid 1960

VASARI 1550

Vasari G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florencia 1550

VASARI 1568

Vasari G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florencia 1568

VÁZQUEZ DUEÑAS 2005

Vázquez Deuñas E., "El testamento de Felipe de Guevara", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo XLV (2005), pp. 469-485

VÁZQUEZ GESTAL 2005

Vázquez Gestal P., *El espacio del poder. La corte en la historiografía modernista española y europea*, Valladolid 2005

VECELLIO 1590

Vecellio C., *Degli abiti antichi et moderni de diverse parti del mondo*, Venecia 1590

VEGUE Y GOLDONI 1928

Vegue y Goldoni A., "Un lugar común en la Historia del Arte Español. -El cambio de estilo en Ticiano, Navarrete, el Greco y Velázquez", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº4, 1928, pp. 57-59

VENTURA 1989

Ventura L., "Ritratto di corte e ritratto imperiale. Sull'influenza del ritratto bizantino nella Camera Picta di Andrea Mantegna", en *Il ritratto e la memoria. Materiali 1*. Gentili A., Morell P., Cieri Via C., eds., Roma 1989

VENTURI 1882

Venturi A., *La R. Galleria Estense in Modena*, Modena 1989,, Modena 1882

VERDIZZOTTI 1588

Verdizzotti G. *Breve discorso intorno alla narrazione poetica*, Venezia 1588

VIAN HERRERO 1994

Vian Herrero A., *El "Diálogo de Lactancio y un Arcidiano" de Alfonso de Valdés : obra de circunstancias y diálogo literario : Roma en el banquillo de Dios*, Madrid 1994

VIAN HERRERO 1997

Vian Herrero A., "La Europa del Saco de Roma y el diálogo de Lactancio y un arcidiacono de Alfonso de Valdés", en *Los Valdés. Pensamiento y literatura*, Pérez Priego dir. Actas del Seminario celebrado en Cuenca, Universidad Menéndez Pelayo 2-4 Diciembre 1991, Cuenca 1997, pp. 183-212

VICARI 1993

Vicari P., "Renaissance Emblematica", en *Metaphor and Symbol*, vol. 8, nº 3, pp. 153-168

VICO 1551

Vico E., *Sopra l'effige, et statue, motti, imprese, figure et animali poste nell'Arco fatto al vittoriosissimo Carlo Quinto Re delle Spagne Imperatore felicissimo, et da usa Maestà ricevuto in intaglio di rame l'anno MDL*, Venecia 1551

VICO 1555

Vico E., *Discorso sopra le medaglie de gli Antichi*, Venezia 1555

VICO-ZANTANI 1548

Vico E., Zantanti A., *Le immagini con tutti i riversi trovati et le vite degli imperatori tratte dalle medagli e dalle historie de gli antichi libro primo*, Venecia 1548

VIDAL MANZANARES 1993

Vidal Manzanares C., "Prudencio: los Judios en la obra de su padre hispáno", en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie II, H.a Antigua, t. 6, 1993, págs. 529-54

VILLA I TOMÁS 2001

Villa i Tomás L., *Epica e Imperio. Imitación virgiliana y propaganda política en al epica española del siglo XVI*, Universidad Autonoma de Barcelona, Tesis, Barcelona

VILLALÓN 1945

Villalón C., *El crotalón*, Buenos Aires 1945

VIRGILIO ENEIDA

Virgilio, *Eneide*, Paratore E., Canali L., eds., Milán 1999

VISCEGLIA 1997

Visceglia M. A., "Il cerimoniale come linguaggio politico. Su alcuni conflitti di precedenza alla corte di Roma tra Cinquecento e Seicento", en *Cérémonial et rituel à Rome (XVIe-XIXe siècle)*, Visceglia M.A., Brice C., eds., École Française de Rome,, pp. 117-176.

VOLTELLINI 1890

Voltellini H. von, "Urkunden und Regesten aus dem K.und K.haus-Hof und Staatarchiv" in Wien, en *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhochsten Kaiserhauses*, Viena 1890, t. XI,Theil II, pp.I-LXXXIII

VOLTELLINI 1892

Voltellini H. von, "Urkunden und Regesten aus dem K. und K. Haus-Hof und Staatarchiv in Wien, en *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhochsten Kaiserhauses*, Viena 1892, t. XIII, Theil II, pp. XXVI-CLXXIV

VOLTELLINI 1894

Voltellini H. von, "Urkunden und Regesten aus dem K. und K. Haus-Hof und Staatarchiv in Wien, en *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhochsten Kaiserhauses*, Viena 1894, t. XV, Theil, II, pp. XLIX-CLXXIX

VON DER OSTEN SACKEN 1984

Van der Osten Sacken C., *El Escorial estudio iconológico*, Madrid 1984

VON SONNENBURG 1999

Von Sonnemburg H., "The seated portrait of Charles V", *Tiziano. Técnicas y restauraciones*, Checa F., dir., Mancini M., ed., *Actas del Simposium Internacional celebrado en el Museo Nacional del Prado*, junio de 1999, Madrid 1999, 9, pp. 99-108

WALDMANN 2007

Waldmann S., *El artista y su retrato en la España del siglo XVI. Una aportación al estudio de la pintura realista española*, Madrid 2007

WALKER 1956

Walker J., *Bellini and Titian at Ferrara: A Study of Styles and Taste*, Londres 1956

WARNKE 1993

Warnke M., *The Court Artist. On the Ancestry of the Modern Artist*, Cambridge 1993

WATHERHAUSE 1952

Waterhouse E. K., "Painting from Venice for seventeenth-century England, en *Italian Studies*, vol. VII, pp. 1-23

WAZBINSKI 1987

Wazbinsky Z., *L'accademia medicea del disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e istituzione*, Florencia 1987

WEINBERG 1974

Weinberg B., *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari 1974, vol. IV

WEISE 1971

Weise G., *Il manierismo. Bilancio critico del problema stilistico e culturale*, Florencia 1971

WESTON-LEWIS

Weston-Lewis A., "A drawing in Copenhagen attributed to Titian*", en *The Burlington Magazine*, vol. CXLIV, nº 1195, octubre 2002, pp. 596-600

WETHEY 1969

Wethey H.E., *The paintings of Titian. I The religious paintings*, Londres 1969

WETHEY 1971

Wethey H.E., *The paintings of Titian. II The portraits*, Londres 1971

WETHEY 1975

Wethey H.E., *The paintings of Titian. III The mitological and historical paintings*, Londres 1975

WETHEY 1986

Wethey H.E., *Titian and his drawings. With Reference to Giorgione and Some Close Contemporaries*, Londres 1986

WOODALL 2000

Woodall J., "Patronage and Portrayal: Antonie Perrenot de Granvelle's Relationship with Anthonis Mor", en *Les Granvelle et les Anciens Pays-Bas*, De Jonge K., Janssens G., ed., Lovania 2000, pp. 245-277

WOOD-MARDSSEN 1993

Wood-Mardsen J., "Per una tipologia del ritratto di stato nel Rinascimento", en *Il ritratto e la Memoria. Materiali* 3. Gentili A., Morell P., Cieri Via C., eds., Roma 1993, pp. 31-62

YARZA 1970

Yarza Luaces J., "Aspectos iconográficos de la pintura de Juan Fernández Navarrete El Mudo y relaciones con la Contrarreforma", en *Boletín del Seminario de Historia del Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, t. 36, 1970, pp. 43-68

YARZA 1985

Yarza Luaces J., "Navarrete El Mudo, ¿El pintor de El Escorial?", en *Fragmentos*, nº1-2, 1985, pp. 75-95

YARZA 1995

Yarza Luaces J., "Guardar gravedad y decoro. No impide jugar un poco y regocijar la vista", en *Navarrete "El Mudo" pintor de Felipe II (Seguidores y Copistas)*, Catálogo de la Exposición Logroño 1995, Logroño 1995, pp. 193-218

YARZA 2006

Yarza Luaces J., "Descendimiento", en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Madrid 2006, pp. 916-917

YATES 1975

Yates F. A., "Charles Quint et le idéé d'empire", en *Fêtes et Cérémonies au temps de Charles Quint*, Congrès de l'Association International des historiens de la Renaissance, II, Bruxelles, Anvers, Gand, septembre 1957, Paris 1975, vol. II, pp. 57-59

YATES 1975

Yates F. A., *Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, Londres 1975

ZAMPERINI 2007

Zamperini A., "Orazione nell'orto" en *Tiziano. L'ultimo atto*, Puppi L., com., Catálogo de la Exposición, Belluno-Pieve di Cadore settembre 2007-gennaio 2008, Milano 2007, nº 57, pp. 379-380

ZAPATA 1984

Zapata L., *El primer poema que trata del Descubrimiento y Conquista del Nuevo Mundo: reimpresión de las partes correspondientes del Carlo Famoso*, Toribio Medina J. Reynolds W.A., eds., Madrid 1984

ZAPPELLA 1988

Zappella G., *Il ritratto nel libro italiano del Cinquecento*, Milán 1988

ZAPPERI 1990

Zapperi R., *Tiziano, Paolo II e i suoi nipoti*, Roma 1990

ZAPPERI 1991

Zapperi R., "Alessandro Farnese, Giovanni della Casa and Titian's Danae in Naples", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, nº 54, 1991, pp. 159-171

ZAPPERI 1992

Zapperi R., "Tiziano, i Farnese e le antichità di Roma", en *Venezia Cinquecento. Studi di Storia dell'arte e della Cultura*, anno II, nº4 (1992), pp. 131-136

ZAPPERI 1994

Zapperi R., *Eros e Controriforma. Preistoria della Galleria Farnese*, Turín 1994

ZARCO CUEVAS 1916

Zarco Cuevas J., "Memorias de Fr. Antonio de Villacastín", en *Documentos para la historia del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Madrid 1916

ZARCO CUEVAS 1930

Zarco Cuevas J., *Inventario de las alhajas, pinturas y objetos de valor y curiosidad donados por Felipe II al monasterio de El Escorial (1571-1598)*, Madrid 1930,

ZARCO CUEVAS 1931

Zarco Cuevas J., *Pintores españoles en San Lorenzo el Real de El Escorial*, Madrid 1931

ZARCO DEL VALLE 1865

Zarco del Valle M. R., "Un opúsculo de Pacheco", en *El Arte en España*, t. III, pp. 29-38

ZARCO DEL VALLE 1888

Zarco del Valle M. R., "Unveröffentlichte Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen Karls V. und Philipps II. Mit besonders Berücksichtigung Tizians", en *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, Viena 1888, t. VII, pp. 221-237

ZARNOWSKY 1938

Zarnowsky J., "L'atelier de Titien: Girolamo di Tiziano", en *L'art ancien. Revue d'Arqueologie et d'Histoire de l'Art*, 1938, pp. 107-129

ZERNER 1972

Zerner H., "Sur Giovanni Jacopo Caraglio", en *Actes du XXII Congrès International d'Histoire de l'Art. Evolution Générale et développements Régionaux en Histoire de l'Art*, Budapest 1972, tomo I, pp. 691-695; tomo II, pp. 219-221, lám. 1-10

ZORZI 1976

Zorzi L., "Caravia Alessandro", en *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1976, nº 19, pp. 669-673

ZUCCARO 1607

Zuccaro F., *L'idea de' pittori scultori e architetti*, Turín 1607